

Biblioteca de

45.

Artă și gândire

estetica bazele esteticii

„«Estetica» lui Th. Lipps este nu numai cea mai reprezentativă lucrare a autorului ei, dar și opera-etalon a uneia dintre direcțiile principale, definitorii și profund originale din estetica de la cumpăna veacurilor 19 și 20: teoria *Einfühlung*-ului sau, în traducerea încetățenită la noi, teoria empatiei estetice. Teoria empatiei estetice a marcat, în pofida limitelor sale, o importantă deschidere și dinamizare a cercetării estetice. Atenția teoreticienilor, imobilizată multă vreme doar asupra formei obiectului de artă, se focalizează acum și asupra atitudinii subiectului care contemplă. Apelul la psihologie pune astfel valoarea estetică în dependență directă de activitatea spirituală a receptorului.”

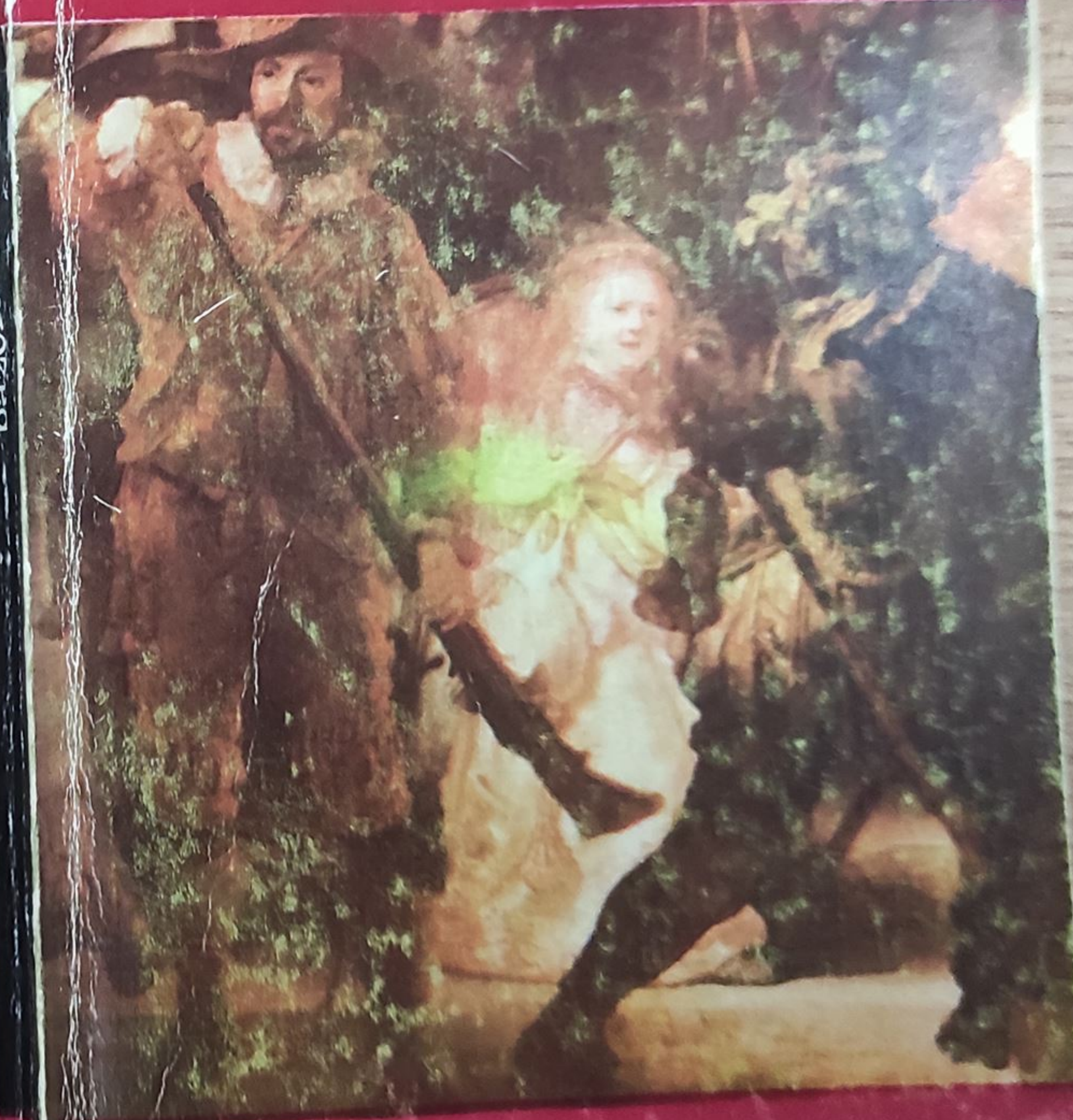
VICTOR ERNEST MASEK

Vol. I și II Lei 28

Theodor Lipps

II
47.838

estetica bazele esteticii



Editura Meridiane

estetica

PSIHOLOGIA FRUMOSULUI ȘI A ARTEI

Partea I

bazele esteticii

Volumul II

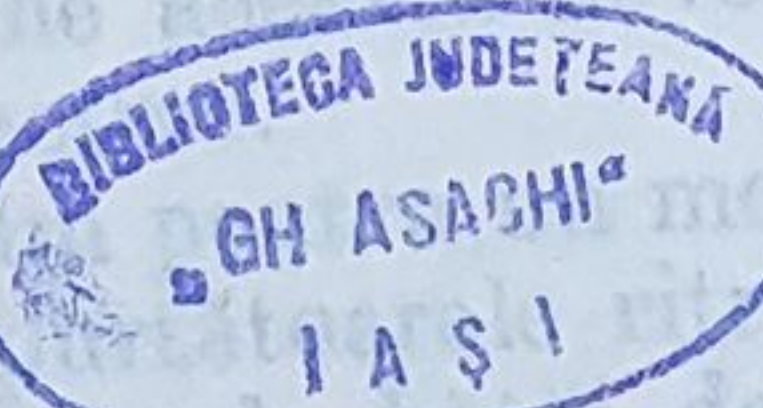
Traducere de
GRIGORE POPA

Prefață de
VICTOR ERNEST MAȘEK

THEODOR LIPPS
Ästhetik
Psychologie des Schönen und der Kunst
Leipzig und Hamburg
Verlag von Leopold Voss, 1903

Toate drepturile
asupra prezentei ediții în limba română
sunt rezervate Editurii Meridiane

524.369
EDITURA MERIDIANE
BUCUREȘTI, 1987



II 47.838

V
32

V
04



Pe copertă:
REMBRANDT,
Rondul de noapte (detaliu)
Rijksmuseum, Amsterdam,

RITMUL

Capitolul întâi

CELE MAI SIMPLE ELEMENTE FORMALE ALE RITMULUI POETIC

Ritmizare subiectivă și „accentuare”

Cînd vorbesc despre *ritm* în cele ce urmează, mă gîndesc la ritmul elementelor ce se succed temporal. Și am în vedere, în primul rînd, ritmul poetic.

Acesta este un ritm *lingvistic* ordonat. La baza lui stau legile limbajului natural; acestora li se adaugă însă specificul care deosebește ritmul poetic de ritmul natural al vorbirii. Despre acest factor vorbesc aici în primul rînd.

Ritmul poetic n-ar putea fi pentru noi imbu-
curător, așa cum este, dacă el n-ar corespunde
unei nevoi a spiritului. Învățăm să cunoaștem
cel mai bine această nevoie din realitatea ritmi-
zării subiective.

Să așezăm pentru un moment în locul silabelor,
care sînt purtătoarele ritmului poetic, bătăile de
tact. O serie de bătăi de tact la fel de tari se
urmează, să zicem, la intervale de timp egale,
și nu prea încet. Atunci eu simt nevoia de a
accentua, în alternanță regulată, unele dintre
aceste bătăi de tact, lăsîndu-le pe celelalte neac-
centuate. Accentuez, de pildă, de fiecare dată,
pe prima din fiecare două bătăi de tact, și o las
pe a doua neaccentuată.

Ce este aici accentuarea? Poate că eu simt,
în măsura în care execut accentuări alternative,
impulsuri sau tendințe spre mișcări corporale. În

primul rind, impulsuri spre mișcări ale organelor vorbirii, și anume, spre acelea pe care le-aș fi executat dacă aș fi produs cu organele mele de vorbire zgomotele tactului — ca atare sînt socotite bătăile de tact — și aș fi accentuat totdeauna pe prima dintre cele două; adică, le-aș fi produs cu un mai mare efort vocal. Poate că simt, de asemenea, impulsul spre mișcări ale capului, ale mîinii sau ale piciorului; mă simt tentat să asociez cu perceperea fiecărei bătăi de tact o mișcare a acestor părți ale corpului și astfel, de fiecare dată, să-i imprim o forță mai mare primei dintre cele două mișcări care se succed.

Aceste impulsuri motrice sînt *fenomene însoțitoare* firești ale accentuării. Accentuarea nu constă nicidecum în ele.

Aceasta ne-o spune chiar și simpla observație. Cu cît eu sînt mai atent la bătăile tactului și urmăresc mai cu atenție succesiunea lor, cu atît mai clar se prezintă fenomenul accentuării alternative. Dar, simultan, îmi dispare conștiința acelor impulsuri spre mișcare. Poate că impulsurile devin mișcări reale. În acest caz, eu nu am nici conștiința acestor mișcări sau n-am nevoie s-o am. Dar am cu atît mai limpede conștiința accentuării.

La aceasta, adaug: eu pot și în cadrul unei succesiuni spațiale de puncte sau linii să accentuez lăuntric anumite puncte sau linii. Dar aici, cel puțin, sînt excluse impulsurile motrice ale organelor vorbirii.

Deocamdată să lăsăm asta. Cum ajungem noi la acele impulsuri motrice? Ele sînt declanșate de bătăile de tact auzite. Și din aceasta rezultă: anumite bătăi de tact — în ipoteza noastră, totdeauna prima din două — produc un impuls motrice mai puternic. Prima dintre cele două bătăi de tact, mai precis spus, perceperea acesteia, exercită în mine un efect mai puternic.

Aceasta este „accentuarea”. Ea constă în acest efect psihic mai puternic. Dacă accentuez de fiecare dată pe prima dintre cele două bătăi de tact, aceasta înseamnă: cu toate că bătăile de tact sînt identice, de fiecare dată, în mine, per-

perca celei dintîi capătă importanță mai mare, forță mai mare, capacitate mai mare a efectului psihic. Faptul se manifestă nemijlocit în aceea că se produce un impuls motrice mai puternic.

Asta o pot exprima și altfel. Procesele sau trăirile psihice — spre pildă, senzațiile sau percepțiile — acționează în mine mai puternic cînd ele sînt aperate mai intens, cînd devin obiectul unei mai mari atenții, cînd sînt cuprinse mai puternic de activitatea de percepere, cînd activitatea de percepere este îndreptată asupra lor cu mai mare energie, se concentrează în ele, se încordează spre perceperea lor. Sau, mai degrabă, a aperate ceva mai intens, a-l face obiectul unei atenții mărite ș.a.m.d. nu înseamnă nimic altceva decît a-l aduce la un efect psihic mai intens, a-i imprumuta forță sau eficacitate psihică mai mare. A „accentua” o bătaie de tact înseamnă, așadar, a o percepe cu o anumită intensitate sau a o face în grad mai înalt obiect al atenției. Înseamnă a-i conferi intensitate apercceptivă, a o scoate apercceptiv în relief.

Mai lipsește aici un aspect. Acel efect psihic mai puternic nu este în sine o *trăire conștientă*. Dar el se oglindește în conștiință. Eu am, atunci cînd apersepe ceva intens sau îl evidențiez apercceptiv, un sentiment corespunzător, un sentiment de tensiune, de încordare, de intensitate.

Astfel, realitatea accentuării este complet definită. Accentuarea unei bătăi de tact constă în aceea că, în perceperea acesteia, activitatea de percepere este nu numai efectiv, ci și sensibil încordată în oarecare grad; accentuarea bătăii de tact ca *trăire conștientă* nemijlocită constă în existența acestui *sentiment* și în conștiința raportării lui la o anumită bătaie de tact.

Alternarea regulată a accentuării

Cum ajung eu însă la această accentuare regulată a primeia dintre cele două bătăi de tact? Cum, în primul rînd, ajung eu, în general, la o ase-

menea *alternanță* regulată? Privitor la asta, putem răspunde trimițând la un fapt general. Este faptul sau legea conform căreia în viața noastră psihică are loc peste tot, în mod firesc, o *alternanță* între încordarea și destinderea atenției. Această lege se manifestă în orice percepere a unei diversități. Atenția cuprinde o parte sau un element al diversității, se încordează față de el, apoi îl lasă liber, adică, tocmai, se destinde, se încordează apoi din nou față de o nouă parte sau element al diversității ș.a.m.d.

Aici intervine legea, binecunoscută de noi mai dinainte, a similitudinii fenomenelor psihice succesive, și mai ales a similitudinii acțiunilor apercceptive. În cazul nostru, aceasta spune: dacă am început o dată să mă încordez și să mă destind lăuntric într-un anumit fel, în mine apare tendința de a mă menține în această *alternanță* sau succesiune de încordare și destindere.

Acestea laolaltă dau legea sau tendința alternării regulate a accentuării.

„Accentuare” obiectivă

Această tendință apare în cazul unei succesiuni regulate de bătăi de tact identice. Aceasta este premisa de la care am plecat.

Să presupunem, însă, că ar exista un ritm obiectiv contrar acestei tendințe, adică, în cazul nostru, din fiecare două bătăi ale seriei prima ar fi de fiecare dată *obiectiv* mai puternică, adică ar suna mai tare. Atunci, cealaltă bătaie de tact *solicită* de fiecare dată activitatea de percepere în grad mai mare, adică necesită o încordare mai puternică a acesteia. Are loc acum o concordanță între datul obiectiv și necesitatea subiectivă. Primul se oferă de la sine, adică datorită propriei sale structuri, acelui fel de percepere la care trimitea legitatea activității mele de percepere. Acest acord este un temei firesc al plăcerii față de acel ritm obiectiv.

Ce implică accentuarea obiectivă trebuie „accentuat” aici în mod special: sonoritatea ca atare *nu* este „accentuare”. Ea nu este altceva decât sonoritate. Ea devine accentuare în măsura în care pretinde accentuarea mea, adică încordarea activității mele de percepere. Accentuarea obiectivă este accentuarea mea prin sonoritatea cerută sau motivată de aceasta; sau: ea este întemeierea accentuării mele pe sonoritate.

Succesiunea bătăilor de tact sonore sau mai puțin sonore reclamă, ziceam, alternarea accentuării și neaccentuării, sau alternarea încordării și destinderii atenției.

O cerință de aceeași natură există, însă, cu toate că în măsură mai redusă, și în simpla succesiune a bătăilor de tact identice. Această succesiune nu constă numai în bătăi de tact, ci ea include și pauze. Ea este succesiunea regulată a unei bătăi de tact, a unei pauze, a unei bătăi de tact ș.a.m.d. Ea conține deja în sine, așadar, o *alternanță* regulată. Iar această *alternanță* este o *alternanță* a celor obiectiv accentuate și neaccentuate. Bătăile de tact sînt „accentuate” în comparație cu pauzele, adică sesizarea fiecărei bătăi de tact cere o relativă încordare a atenției. Pauza sau continuarea de la fiecare bătaie de tact la cea care urmează cere o slăbire a atenției. Avem, prin urmare, încă în această simplă succesiune a bătăilor de tact identice, un *ritm obiectiv*.

În consecință, accentuarea regulată a primeia dintre cele două bătăi de tact din serie este deja o ritmizare de *ordin superior*. Nevoia de a accentua alternativ, în raport cu seria, o bătaie de tact și de a lăsa neaccentuată pe cea imediat următoare, este o nevoie de a *nu rămîne* la acea ritmizare existentă obiectiv în succesiunea simplă a bătăilor de tact identice, ci de a *prograsa* spre o ritmizare de grad *superior*.

Această nevoie se menține, adică eu nu rămîn la accentuarea primeia dintre cele două bătăi de tact ale seriei, ci accentuez, din nou, una dintre cele două bătăi de tact accentuate, de pildă pe prima, în măsură mai mare și o las pe a doua

relativ neaccentuată, o las, prin urmare, la accentuarea *mai redusă*. Și accentuez iarăși, în măsură încă mai mare, pe cea dintâi dintre cele două bătaii de tact mai puternic accentuate ș.a.m.d.

De pildă, țin la ureche ceasul de buzunar și urmăresc fiecare bătaie. În acest caz, mă surprind asupra faptului că accentuez lăuntric pe prima dintre cele două bătaii de tact, la fel, în măsură mai mare, pe prima din patru, iarăși în măsură mai mare pe prima din opt, din șaisprezece, din treizeci și două, și, poate, în sfârșit, din șaizeci și patru. Un întreg din șaizeci și patru de bătaii apare ordonat ritmic în acest fel.

De asemenea, și aici trebuie să spun din nou: presupunând că acest sistem de accentuări și neaccentuări în trepte superioare și inferioare există obiectiv, atunci întregul alcătuit din șaizeci și patru de bătaii este îmbucurător pentru mine. El este astfel, deoarece vine în întâmpinarea nevoii de accentuare în trepte diferite sau a nevoii de a realiza ritmizarea în tot mai mare măsură.

Divizare ritmică

Dar esența specifică a ritmului nu constă doar în atare accentuare regulată sau reliefare apercceptivă a bătailor individuale. Nu constă în această succesiune de încordare și destindere; aceasta nu este decît o latură a problemei. Călaltă latură este concentrarea elementelor seriei în *unități* asemănătoare. Iar acest moment se unește cu acea accentuare alternativă într-un al treilea moment, anume, în subordonarea acestor unități față de elementele accentuate.

În natura activității noastre de percepere nu există numai faptul că ea se încordează și se relaxează, sau se concentrează și se dizolvă, ci, după cum știm, mai ales tendința de-a concentra și separa o diversitate. Eu sesizez succesiv elementele seriei ritmice. Nu pentru a pierde pe unul în altul, ci le preiau unul după altul, îl rețin deci pe cel sesizat mai devreme atunci cînd

progresez spre cele ulterioare. Astfel, le concentrez spre unitatea unei serii unice de elemente.

Cîte asemenea elemente succesive pot eu concentra într-o unitate nu voi stabili aici. Dar presupun că o serie de elemente este atît de mare încît mai poate fi concentrată într-o unitate. Și, de fapt, o socotesc concentrată astfel.

În acest caz apare și nevoia ca în această unitate ce cuprinde toate elementele să se delimiteze unități de întindere mai redusă, sau ca acea unitate să fie împărțită în unități mai puțin cuprinzătoare. Iar nevoia subdivizării se menține pînă ce ajung la elemente. Sau, spus invers: există nevoia de a concentra mai întîi elementele în unități de întindere redusă, apoi de a concentra aceste unități în alte unități și apoi într-o unitate de ordin superior ș.a.m.d., pînă ce ajung la unitatea atotcuprinzătoare.

Principiul dualității

De aici rezultă de îndată un fapt însemnat: drept cea mai firească divizare apare divizarea după principiul dualității.

Înțelegem asta, dacă ne gîndim la următoarele: baza obiectivă a concentrării elementelor ritmice este mai ales *succesiunea* lor temporală. Și cu cît se succed elementele mai nemijlocit temporal, cu atît mai puternic este impulsul de a le concentra.

Dar acum urmează *imediat* fiecărui element al seriei de bătaii de tact un și *numai un* element. Un al treilea element urmează imediat după al doilea, dar nu urmează tot așa de imediat după întîiul. De aici urmează o constrîngere specială de a concentra de fiecare dată o bătaie de tact și *una* ce-i urmează. La această constrîngere nu mai ia parte nici o altă bătaie de tact. Așadar, pentru mine este firesc, ca, întotdeauna, două bătaii de tact să se asocieze într-o unitate foarte

restrinsă sau inferioară, cu excluderea oricărei alteia.

Acest principiu se dovedește la fel de eficace și pe o treaptă superioară. Fiecărei atari unități îi urmează o *unitate identică unică*. În asta rezidă temeiul ca din două asemenea unități de câte două elemente să se formeze o unitate superioară ș.a.m.d.

Să facem de îndată o contra-probă, adică să luăm în considerare de îndată și posibilitățile unei alte coordonări. Concentrez, să zicem, *trei* elemente într-o unitate. În acest caz, pe de o parte, primul și al doilea, iar pe de altă parte, al doilea și al treilea element sînt intim asociate temporal. De aici rezultă o tendință de a asocia primul și al doilea element și, pe de altă parte, al doilea și al treilea într-o unitate mai deosebită. Dar aceste două tendințe se combat. Există, așadar, în concentrarea a cîte trei elemente un moment de opoziție, un fel de contradicție internă. Din contră, concentrarea de cîte două elemente este în sine lipsită de opoziție și contradicție. Și — trebuie ferm accentuat — ea este singura despre care se poate spune aceasta.

Contra acestui principiu al dualității s-ar putea ridica următoarea obiecție: dacă poate exista o contradicție, atunci cînd un prim și un al doilea element și, apoi, acest al doilea și un al treilea element sînt reunite, atunci nu există nici o contradicție dacă cel *mijlociu* dintre cele trei elemente formează o unitate, *pe de o parte* cu cel care-i premerge nemijlocit, și, *pe de altă parte*, cu cel care-i urmează tot atît de nemijlocit. Privită de la aceste elemente mijlocii, concentrarea de trei elemente apare ca un lucru cît se poate de firesc.

Această observație are justetea ei. Și vom reveni asupra ei. Dar deocamdată ne vom opri la cele ce urmează.

Observația de mai sus este justă acolo unde e vorba despre elemente existente simultan. Aici, însă, este vorba despre elemente care se

succed. Și, de aceea, lucrurile sînt mai puțin simple.

Dacă trei elemente identice stau alături în spațiu, de pildă, pe direcție orizontală, atunci toate trei elementele sînt date simultan. Deci primul se comportă, mai ales temporal, față de cel mijlociu la fel cu al treilea. Cum s-a spus mai devreme, mai ales, și în orice privință amîndouă elementele se oferă în același fel spre coordonare cu cel mijlociu. Cel din dreapta și cel din stînga sînt echivalente. Comportamentul aperceptiv este același, dacă eu receptez în raport cu elementul mijlociu, pe de o parte, pe cel din dreapta și, pe de altă parte, pe cel din stînga, sau dacă extind punctul de vedere al activității de percepere, pe de o parte, spre dreapta, și, pe de altă parte, spre stînga.

Dimpotrivă, în succesiunea temporală a celor trei elemente primul și ultimul nu se află în aceeași relație cu cel mijlociu. Atunci cînd cel mijlociu se oferă activității mele de percepere, primul este trecut, iar ultimul — viitor. Nu există, așadar, nici o echivalență a direcțiilor anterioară și ulterioară. Este calitativ altceva dacă privesc înainte sau înapoi, dacă țintesc spre ceea ce urmează și înaintez spre el, sau dacă stau pe loc și păstrez ceea ce a trecut. Fac, în mod firesc, una *sau* alta; cele două modalități de percepere se exclud — nu absolut, dar relativ.

Rămîne, prin urmare, faptul că este firesc pentru elementele care se succed temporal să fie concentrate mai ales în pereche.

Subordonare ritmică

Dar nici simpla concentrare a două elemente într-o unitate nu satisface nevoia deplină de unitate a sufletului care percepe. În suflet există, după cum știm, pe lîngă tendința de concentrare, și tendința de reunire în unitate, adică într-un element unic; elementele trebuie nu numai să se ordoneze în unitatea de elemente, ci și să se sub-

ordonce „monarhic“, în cadrul acestei unități, unui element unic.

Să ne amintim aici din nou sensul acestei „subordonări monarhice“. O întâlnim, cum s-a spus, în toate domeniile. Mijlocul se subordonează scopului sau este subordonat de mine scopului, ipoteza unei stări de fapt o subordonează faptului, premisele unei judecăți sînt subordonate concluziei, ideile dintr-o cuvîntare, unei idei principale.

Sau, dacă rămînem la domeniul estetic: registrele care acompaniază o melodie nu sînt pur și simplu concentrate cu aceasta într-un întreg, ci sînt, în același timp, subordonate acestei melodii. O construcție apare subordonată centrului acoperit de cupolă, domul gotic—turnului său ș.a.m.d.

În aceste cazuri, subordonarea înseamnă, în ultimă instanță, același lucru: elementele unui întreg nu sînt înțelese, contemplate, pe scurt, aperate în același fel în cadrul întregului. Pentru activitatea mea de percepere, ele nu stau, pur și simplu, unul lângă altul, ci un element, „supraordonatul“ sau „dominantul“, este reliefat. Și elementele subordonate sau aservite sînt aperate, dar ele își pierd autonomia; ele sînt receptate mai mult sau mai puțin în actul percepției elementului dominant sau sînt *preluate* de el, deci, în același timp, relativ aspirate sau absorbite. Elementele subordonate nu sînt, ca elementul dominant, aperate în sine, ci ele sînt co-aperceptate, *antrenate* într-o privire aperceptivă care vizează elementul dominant. Elementul dominant este acela spre care eu „*țințesc*“ preferențial în apercepția întregului; prin urmare, întregul „se concentrează“ în măsură mai mare sau mai mică, pentru perceperea mea, în acel element, „se condensează“ în el, are aici „punctul său de greutate“, este „reprezentat“ în acesta. Eu „raportez“ elementele subordonate la cele supraordonate sau dominante, sau le privesc pe cele dinții în „perspectivă“ acestora sau ținînd „seama“ de acestea, din „punctul de vedere“ al acestora. Ele intră „în considerație“ pentru mine, în funcție de *gradul* de subordonare, mai mult sau mai puțin nu în

sine, ci drept ceva „care se adaugă“ supraordonatului sau dominantului, „care-i aparține“, „care depinde“ de el, ca un moment din acesta sau ca o precizare a acestuia.

O atare subordonare monarhică se petrece, în mod necesar, și aici, în cadrul unităților de elemente ritmice.

Care dintre mai multele elemente ale unei unități devine, însă, în acest fel, element dominant în interiorul unității, și care-i vor fi subordonate, la această întrebare nu putem răspunde în toate împrejurările la fel, precum știm de mai înainte. Există, cum am văzut, diferite condiții ale subși supraordonării. Astfel, și în cazul nostru, condițiile subordonării și supraordonării sînt diferite.

Dar ele se lasă rezumate în expresia generală: element supraordonat devine acela care are în sine precădere, adică acela care, conform naturii sale, poate ocupa în cel mai înalt grad activitatea de percepere.

Dar aici este vorba, în primul rînd, despre unitatea ritmică alcătuită din două elemente. În cadrul acesteia, eu subordonez unul dintre cele două elemente celuilalt. Astfel, la întrebarea care element devine dominant se poate da un răspuns decisiv: unul dintre acelea „*accentuate în mod obiectiv*“. Atunci, eu subordonez acestui element accentuat pe celălalt. Elementul accentuat este acela care solicită atenția în grad mai înalt. Acest element accentuat devine, prin urmare, în mod necesar, elementul dominant al unității. Prin aceasta, el devine, într-un anumit grad, reprezentant al întregului. Întregul se concentrează în el. Celălalt element, neaccentuat, aparține acestuia; o apogiatură sau o rezonanță, un acord sau o stingere a unui acord.

Astfel, abia, s-a definit esența specifică a accentuării. Elementul accentuat este, într-o unitate de mai multe elemente, cel care concentrează și condensează, el este centrul de gravitație,

punctul culminant al unei unde apercceptive unitare, în care s-au reunit mai multe unde. El este comparabil cu creasta dominantă a unui masiv muntos unitar, căreia îi urmează înălțimi subordonate. La un asemenea punct culminant ajunge un element al unei unități ritmice atunci când este accentuat obiectiv, adică este mai sonor. El ajunge la aceasta tocmai datorită sonorității sale.

Divizare trohaică

Întru acestea, pe noi ne interesează însă, înainte de toate, nu care element dintr-o serie apare într-un caz dat, din motive *obiective*, ca punct culminant al undei, sau ca element dominant al unității mai multor elemente, ci pe care element sintem noi înclinați, *in mod natural, adică de la noi* și conform legilor psihologice — făcând abstracție de constringerea pe care o include accentuarea obiectivă — să-l facem element dominant; care element din cadrul unei serii, și mai cu seamă al unei serii de două elemente, este nu „stăpînul” de fapt, ci „stăpînul” *innăscut* al acestei unități.

Răspunsul este: această poziție îi revine într-o unitate de mai multe elemente, deci și în unitatea de două elemente, mai cu seamă *primului* element. Primul din două elemente este... *primul*. El are dreptul la prioritate. Este același drept la prioritate despre care e vorba și în disputele științifice privind prioritatea: aceeași pretenție la prioritate pe care se întemeiază orgoliul unui alpinist care a urcat primul un munte înalt.

Primul element, spun eu, este cel dintîi. Asta înseamnă că inițial el este *unicul*; al doilea este unul din două. Dar ceea ce este unic ne face o impresie mai puternică sau atrage în măsură mai mare atenția noastră asupra sa decît acela care este unul din doi. Ultimul se pierde în dualitate. Și primul element devine, desigur, cînd cel de al doilea i se adaugă, unul din doi, dar el are totuși un caracter de unicitate.

Astfel, primul descoperitor științific sau primul escaladator al unui munte este inițial unic, sau este unic în felul său; el are o „valoare a rarității” absolută. Și acest caracter de unicitate și calitatea deosebită care se naște de aici i se păstrează și dacă devine unul din doi. Îi rămîne semnul distinctiv că inițial a fost unic. Și această caracteristică exercită efectul psihic corespunzător, adică primul are și în continuare capacitatea de a atrage atenția asupra sa; el capătă în mine mai multă mărime psihică.

Tot așa se întîmplă și cu primul din două elemente ritmice. Faptul că el a existat inițial fără al doilea îi conferă pretenția să devină stăpîn în unitate. Aceasta o exprim pe scurt și astfel: există o tendință firească a accentuării începutului sau a accentuării inițiale.

Această tendință face ca, inițial, noi să fim înclinați spre ritmizarea subiectivă a bătăilor de tact egale, să accentuăm de fiecare dată prima dintre cele două bătăi. Dar să presupunem, iarăși, că din două elemente este accentuat de fiecare dată *obiectiv* primul, adică este mai sonor; în acest caz această stare de lucruri obiectivă vine din nou în întîmpinarea nevoii subiective. Acum, stăpînul *innăscut* apare ca stăpîn de fapt.

Să numim o divizare în unități de două elemente, cu accentuarea de fiecare dată a primului element, în lipsa unei denumiri mai bune, divizare „trohaică”. Cele spuse lămuresc prioritatea estetică a acestui tip de divizare.

Divizare iambică și trohaică

Dar la fel cum divizarea trohaică poate părea cu precădere naturală, există și un moment care i se opune și care conferă, prin urmare, diviziunii „iambice” o prioritate firească. Există, mai putem spune, pe lângă tendința accentuării inițiale, o tendință a accentuării finale.

Aceasta din urmă nu este mai puțin inteligibilă. Și ultimul element al unei serii este unic

într-un anumit fel. Lui nu-i mai urmează nici un altul. Atunci când privesc succesiv membrele seriei, eu merg de la primul *spre* al doilea, de la al doilea *spre* al treilea. Fiecare membru al seriei este un punct de trecere; numai ultimul membru nu mai este așa ceva. Aici contemplarea se oprește; ea se fixează sau zăbovește. Privirea noastră se fixează asupra primului strămoș ca și asupra ultimului descendent. Să ne gândim la „ultimul mohican” sau la ultimul aztec. Astfel, pentru noi, deosebit de important este nu numai acela care a realizat întâia oară un lucru, ci și acela care îndeplinește pentru ultima oară o anumită acțiune.

Acestei tendințe spre accentuarea finală îi vine în întâmpinare diviziunea iambică dată obiectiv și o face să ne apară firească și, deci, să ne bucure.

Prin urmare, accentuarea primului și cea a ultimului element dintr-o unitate de două elemente sint la fel de *firești*. Asta nu înseamnă, totuși, că ele apar *oricând la fel* de firești, ci fiecare dintre aceste tipuri de accentuare apare de preferință firească în anumite condiții.

Mai cu seamă tendința accentuării finale ia naștere cu o condiție, și anume, atunci când succesiunea elementelor, dintre care ultimul trebuie să fie accentuat, îmi apare din capul locului ca un întreg unitar, când, prin urmare, această unitate îmi este cunoscută încă de la începutul ei, astfel încât elementul prim apare ca element de început al unei atari *unități*. Eu mă grăbesc atunci de la acest element de început mai departe, spre sfârșitul întregului. Acest sfârșit este ținta în care întregul se împlinește și se concentrează concludiv. O asemenea țintă este punctul esențial fireesc, sau punctul dominant. Lui îi subordonez în mod fireesc elementele precedente.

Experiența confirmă această stare de lucruri. Să luăm spre numărare o serie de obiecte, astfel încât să le putem asocia în grupe de 2, 3 sau 4 elemente. Atunci numărăm 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4 ș.a.m.d., de fiecare dată cu oprire la 4. În acest

caz se accentuează neapărat ultimul numeral. Avem în față și aici unitatea de 4 elemente: vizăm la această unitate și vizăm s-o avem ca întreg. Dar tocmai astfel vizăm elementul ei de încheiere.

Invers, rămân la tendința accentuării inițiale dacă nu privesc înainte, ci las, pur și simplu, „să se apropie de mine” un element după altul. În acest caz, îl am mai întâi pe primul, căruia i le adaug succesiv pe cele următoare. Astfel, acestea devin un simplu adaos sau o prelungire.

Acestei situații îi corespunde și caracterul divizării trohaice și iambice obiectiv existente. Mișcarea apercceptivă progresează inițial la ambele în același mod, de la element la element, și apoi de la unitate la unitate. Dar, în cadrul unităților, eu mă comport diferit în cele două cazuri. Unitatea trohaică are caracterul reținerii în sine. Eu mă fixez la primul element. Accentuarea este deja o fixare. Apoi eu trebuie să mă eliberez cumva de primul element pentru a înainta spre al doilea. Dimpotrivă, în diviziunea iambică primul element pătrunde în cel de al doilea.

Astfel, s-a spus, totodată, că iambul are caracterul unei *unități mai omogene* decât troheul. Cum s-a spus, în iamb mișcarea pătrunde în silaba accentuată. Ea este dinainte dirijată către aceasta. Dar cu cât mai mult acesta este cazul, cu atât mai puțin rămâne ea la prima silabă neaccentuată. Din contră, în diviziunea trohaică mă comport, așa-zicînd, așteptînd; rămân la silaba accentuată, pentru a-i adăuga apoi elementul următor; silaba neaccentuată a troheului are caracterul a ceva relativ adăugat, greoi; ea este autonomă.

Capitolul al doilea

ÎN CONTINUARE DESPRE ELEMENTELE FORMALE RITMICE

„Picioare de vers” și versul întreg

În cele precedente a fost vorba, în primul rând, despre unitățile individuale alcătuite din două elemente. Dacă ne imaginăm acum o serie oarecare descompusă în atari unități, deci o unitate după alta, atunci este valabilă pentru cele spuse mai sus următoarea observație: odată începută una sau alta dintre modalitățile de subordonare, ia naștere o tendință firească de a rămâne la ea. Adică, dacă apare o dată un al doilea element al seriei ca aparținând primului, ca un fel de anexă a acestuia, atunci eu sint înclinat să pun un al patrulea element în aceeași relație cu al treilea ș.a.m.d. Și, corespunzător, dacă am început în manieră iambică. Această stare de lucruri este lesne de confirmat prin experiențe.

Această stare de lucruri îndreptățește definiția obișnuită a anumitor versuri ca trohaice sau iambice. Se numește astfel un vers care începe cu un troheu, respectiv, cu un iamb, și care vădește în general o alternanță identică a unei silabe accentuate cu una neaccentuată. De fapt, o atare serie este, în primul rând, o tendință spre iamb, respectiv, troheu, adică noi sintem înclinați să o percepem și în continuare conform începutului.

Această modalitate de caracterizare întilnim, totuși, unele dificultăți. Un vers trohaic,

se pare, este unul ce se lasă *descompus* în trohei puri, iar un vers iambic, la rîndul său, în iambi puri. Însă multe dintre așa-numitele versuri „trohaice” nu se lasă descompuse în trohei, și multe „iambice”, în iambi. Primele sîrîesc iambic, celelalte — trohaic. Aceasta face ca ele să se numească versuri scurtate sau versuri lungite. Se vorbește despre silabe care lipsesc sau silabe în plus. Dar, firește, astea nu sînt decît vorbe. Preținsele versuri complet trohaice sau iambice nu sînt cu adevărat trohaice sau iambice.

Și asta este pe deplin de înțeles. Acea tendință firească de a percepe în continuare iambic versul care începe iambic, și trohaic pe cel care începe trohaic, nu se menține, în progresia mișcării ritmice, la tăria ei inițială. Dacă în serie există un al doilea element subordonat primului, atunci bineînțeles un al treilea element apare într-un fel ca întîiul și acestuia i se subordonează din nou al doilea, adică al patrulea se subordonează celui de-al treilea. Dar acest al treilea element este, totuși, numai relativ unul prim. El este, în primul rînd, al treilea și este așa ceva într-o *serie unitară*, adică într-o serie percepută de mine în *întregime* ca unitate. El este un al treilea punct într-o mișcare *continuuă*. Iar în această serie unitară sau în această mișcare unitar continuă acest al treilea element se găsește *între* al doilea și al patrulea, acestuia îi aparține nu numai al patrulea, ci și al doilea. Acest al doilea este preluat, în primul rînd, de *primul*. Dar el țintește, în această mișcare generală, și spre al treilea. Adică, cu cît mișcarea în serie este mai unitară, cu atît mai mult își pierde ea caracterul mai mult sau mai puțin specific al diviziunii trohaice. Din același motiv își pierde specificul în cadrul seriei, diviziunea iambică. Cele două se nivelează reciproc pe măsură ce seria progresează. Progresia întregului devine mai mult sau mai puțin un flux și un reflux, o preluare bilaterală a elementelor neaccentuate anterioare și ulterioare în cele accentuate; o mișcare generală cu puncte culminante succesive,

o mișcare ondulatorie comparabilă cu linia undulată din spațiu.

La aceasta, să adăugăm numai decît ceea ce s-a spus mai sus: nu se rămîne la divizarea seriei în unități de cîte două elemente, ci intervine și concentrarea a cîte două atari unități ș.a.m.d. Prin aceasta, seria ritmică se îndepărtează tot mai mult de succesiunea limitată a troheilor și iambilor. Ia naștere imaginea unei complicate linii ondulate, care, succesiv, coboară de la cele mai înalte culmi prin înălțimi inferioare, respectiv, se ridică prin aceste înălțimi, spre celelalte virfuri. Dacă, de pildă, doi trohei sînt iarăși ordonați trohaic, atunci unda coboară de la o înălțime supremă de început printr-o înălțime intermediară. Ultimul element al ditroheului este subordonat celui de-al treilea element și, prin acesta, celui dintîi. Iar dacă doi ditrohei se urmează, atunci cel ultim este, totodată, relativ subordonat elementului inițial al celui de-al doilea ditroheu. Și, în sfîrșit, în orice întreg ritmic toate elementele neaccentuate sînt subordonate fiecăruia accentuat, fiecăruia mai puțin accentuat și, prin aceasta, fiecăruia mai puternic accentuat.

În consecință, în contemplarea seriei ritmice nu trebuie să pornim de la trohei și iambi, ci primul lucru pentru noi trebuie să fie unitatea întregii serii. Ea începe trohaic sau iambic, pentru ca, în progresia ei, să aibă un caracter cînd mai mult trohaic, cînd mai mult iambic.

Dar cum stau lucrurile în cazuri particulare, aceasta o decid numai și numai cuvintele și legăturile dintre cuvinte. Dacă prin „picioare de vers” se înțeleg părțile în care este *descompus* întregul ritmic, atunci picioarele de vers individuale sînt „picioare de cuvînt”. Începutul și sfîrșitul lor, autonomia lor mai mare sau dependența lor mai mare divizează mișcarea în flux și reflux.

Amfibrahul

Divizarea seriei ritmice conform principiului dualității a fost caracterizată în cele precedente ca fiind cu precădere firească. Totuși, nici divizarea conform principiului trinității nu este nefirească.

Și trei elemente dintr-o serie, care se urmează nemijlocit unul pe altul, se află reciproc în raport, deși nu atît de intim ca două, totuși, destul de intim. Ele se află în raporturi mai intime decît patru sau cinci, sau decît oricîte elemente despărțite prin altele. Și am spus mai sus că un al doilea element neaccentuat care aparține unui prim element accentuat, aparține, în întregul unitar, și unui al treilea element accentuat care îi urmează. Tot astfel, unui al doilea element accentuat îi aparține nu numai premergătorul prim element neaccentuat, ci, tot în cadrul întregului unitar, și al treilea element neaccentuat care îi urmează. Așadar, în seria unitară, dacă eu o percep ca unitară, se concentrează *oricînd* nu numai două, ci, într-o anumită măsură, și trei elemente.

Dar dacă eu realizez o atare concentrare de trei elemente, atunci apare cu precădere firesc *acel* tip de subordonare despre care a fost vorba mai sus, adică subordonarea unui prim și unui al treilea element față de cel mijlociu. Cel mijlociu este acela cu care primul și al treilea sînt la fel de nemijlocit învecinate. Mijlocul apare aici, ca și în domeniul spațial, punctul de greutate firesc sau centrul de gravitație natural. Punctul de greutate natural al unei suprafețe, de pildă, este centrul acesteia. În consecință, tendinței spre accentuarea inițială și finală i se opune aici o tendință spre accentuarea centrală. În măsura în care ea se realizează, noi ajungem, se pare, la o unitate cît se poate de intimă a celor trei elemente. Asta pare, în sine, a corespunde cel mai bine nevoii de unificare. Definim această formă de subordonare, tot din lipsa unui nume mai potrivit, ca formă a amfibrahului.

Dactil și anapest

Dar momentului definit al nemijlocitei apropieri a primului și a celui de al treilea element de cel mijlociu, i se opune momentul definit mai devreme: în măsura în care subordonez, pe de o parte, primul element și, pe de altă parte, al treilea element celui mijlociu, eu realizez funcțiuni calitativ diferite și relativ antagonice. În primul caz — spunem aici mai exact — activitatea de percepere progresivă preia, în drumul său spre un element, un altul anterior; ea țintește *de la* acela și *prin* el, spre acesta. În al doilea caz, dimpotrivă, ea revine spre un element ulterior și-l raportează la cel dinainte existent. Sau, din punctul de vedere al elementului mijlociu: în primul caz, a percepția dirijată spre un element mijlociu reține un element anterior pentru a-l absorbi în acesta mijlociu; ea privește, așadar, înapoi. În al doilea caz, din contră, ea se îndreaptă spre înainte, spre un element nou, extinde actul deja îndeplinit al a percepției pentru a-l prelua în el și pe cel nou. Pe scurt, indiferent de la care element examinăm situația, privirea spre înainte și privirea spre înapoi se opun întotdeauna una celeilalte. Întotdeauna, tendinței firești a activității de percepere de a rămâne îndreptată într-o direcție unică, prestabilită, i se opune constrângerea de a se întoarce, totodată, în direcția contrară.

Astfel, asocierea a trei elemente în forma amfibrahului este, pe de o parte, cea mai firească, tocmai fiindcă ea subordonează unui element pe cele nemijlocit învecinate și, pe de altă parte, datorită contrastului pe care ea îl include, *nu* este cea mai firească. Ea este cea mai omogenă, dar, totuși, calitativ neunitară, fiindcă este strâns legată de acest contrast. Ea ajunge să se realizeze doar în măsura în care modalitățile contrare ale activității a percepției stau în echilibru.

Dimpotrivă, acest contrast este ocolit în concentrarea celor trei elemente în dactil și anapest.

În dactil, activitatea a percepției preia de la un prim element pe al doilea și, *prin* acesta, pe un al treilea; în anapest ea țintește printr-un prim element spre un al doilea și, *prin* acesta, spre un al treilea, sau preia în primul pe al doilea și, *prin* acesta, pe al treilea. În orice caz, activitatea a percepției se îndeplinește, prin urmare, în aceeași direcție.

În același timp, prima formă corespunde tendinței de accentuare inițială, iar cea de-a doua — tendinței de accentuare finală. Iar aceste tendințe rămân valabile, de asemenea, și la cele trei elemente.

Pe de altă parte, în ceea ce privește aceste ultime două forme, așadar, dactilul și anapestul, rămâne de la sine înțeles că în amândouă elementul mai îndepărtat de silaba accentuată este doar în mod mediat subordonat acesteia. De aceea, amândouă unitățile sînt mai puțin omogene.

Caracterul elementelor formale divizate în trei

Prin aceasta, s-a arătat, totodată, și ceea ce deosebește aceste elemente formale divizate în trei de troheu și de iamb. Ele sînt, fiecare în felul ei, mai puțin unitare, mai slab sau mai lax îmbinate, în sine. Totuși, în acest punct, anapestul are, față de dactil, aceeași prioritate pe care o are iambul față de troheu; adică dintre cele două forme, prima este unitatea mai coerentă: elementele neaccentuate se află în ea în unitate mai intimă cu cele accentuate. Și între ele, la mijloc, se află amfibrahul. Am văzut, deja, cum și el este o unitate mai puțin omogenă în sine.

Acest caracter al unităților din trei elemente este împărtășit și de întregul în care sînt ordonați dactilii, sau anapeștii, sau amfibrahii. Acesta capătă caracterul unei mișcări mai laxe sau mai libere. Pentru că nu fiecare dintre elementele accentuate se limitează nemijlocit în amândouă direcțiile cu unul accentuat și nu poate tinde nemij-

locit spre unul de acest fel, în elementele neaccentuate există o mare autonomie.

Totuși, asta nu înseamnă că mișcarea în care intră aceste „picioare de vers“ devine, în orice sens, una mai puțin unitară, că aceasta se *descompune* în mai mare măsură în dactili, anapești coerenti ș.a.m.d., ci de aici apare, într-o anumită măsură, contrariul. Cu cât, de pildă, al doilea element neaccentuat al dactilului este mai puțin nemijlocit legat de silaba accentuată a acestui dactil, cu atât poate el să apară mai legat în același timp de accentuarea dactilului următor. Prin urmare, „picioarele“ trisilabice au, totodată, o forță disociativă și una asociativă. Ele dezleagă întrucitva neaccentuările de accentuări, *reduc* coeziunea întregului în *accentuări*, relaxează, astfel, soliditatea structurii globale. Ele se asociază *între ele* în grad *sporit* în măsura în care creează tranziții mai lesnicioase. Cele două aspecte se unesc în unul, ele produc *progresie mai fluentă*: creează un întreg progresiv mai animat.

Totodată, se menține aici, totuși, deosebirea celor trei picioare; în primul rînd, mai marea coeziune a anapestului față de dactil și legătura mai nemijlocită a silabelor bilaterale neaccentuate cu silaba accentuată din amfibrah.

Să ne imaginăm acum o serie ritmică constînd exclusiv din dactili, sau anapești, sau amfibrahi; în acest caz, acest caracter al unităților individuale se „descompune“ corespunzător: *relativ*, cel mai mult la întregul din anapești, cel mai puțin la întregul din dactili; întregul din amfibrahi se află la mijloc. Întregul pur dactilic începe, se stinge, începe iarăși ș.a.m.d.; concomitent, a doua dintre silabele neaccentuate conduce spre membrul următor ș.a.m.d. Seria pur anapestică se descompune relativ în salturi ce încep ușor și scad brusc. Întregul ce constă din amfibrahi puri glisează continuu în flux și reflux regulat; este o glisare continuă de la o mișcare la alta, dar care, în sine, sînt așa-zicînd mișcări pe loc.

Într-acestea, trebuie spus aici din nou: abstracție făcînd de picioarele de cuvînt, nu există nici o succesiune de dactili, sau anapești, sau amfibrahi, ci există și aici, în primul rînd, mișcarea unitară de balans. Și aici, mișcarea se prezintă în continuare ca una care se concentrează în culmi mai înalte și mai joase. Și dactili, anapești ș.a.m.d. găsesc în accentuările principale, care cuprind mai multe asemenea unități, punctul lor comun de gravitație. Și aici, abia, cuvintele și asociațiile de cuvinte aduc părțile înăuntrul mișcării.

Cuvintele și asociațiile de cuvinte nu divizează însă mișcarea într-o succesiune pură de dactili sau anapești ș.a.m.d. Întregul ritmic existent de fapt nu oferă în general imaginea descompunerii întregului în unități identice.

Diferențierea mișcării ritmice

Că este așa, respectiv, cu alte cuvinte, că versurile nu sînt compuse, de obicei, din picioare de cuvînt identice este de înțeles dacă ne întrebăm ce este ritmul — nu însă în funcție de *forma* sa exterioară, ci de *esența* sa interioară.

Răspundem: ritmul este, firește, în primul rînd, o succesiune de elemente. Dar noi percepem aceste elemente și progresăm de la unul la altul percepînd, și încordînd și relaxînd activitatea de percepere. Ritmul, ca trăire psihică, este această mișcare a activității noastre de percepere.

Dar această mișcare nu este executată de noi la împlinire, ci ea este dată prin succesiunea obiectivă a elementelor. Ea rezidă, așadar, în aceasta: este o mișcare *în însuși* întregul ritmic. Iar această mișcare nu este o mișcare dată (*ein Bewegtsein*), ci o mișcare de sine (*ein Sichbewegen*), deci, o acțiune, și anume, acțiunea mea empatizată în întreg. Această empatie este absolut identică cu empatia mișcării apercceptive în linie, despre care a fost vorba mai devreme.

Abia cu această contemplare ne găsim pe teren estetic. Și, de aici, problema privind bucuria față de ritm capătă și ea un alt sens. Ea se raportează la această mișcare proprie și autonomă din întregul ritmic. Aceasta este aducătoare de bucurie în măsura forței sale, a unității sale și a diferențierii sale interioare.

Dar aici ne interesează în special diferențierea. O atare diferențiere există, în primul rând, pentru că, prin picioarele de cuvânt individuale, o acțiune este descompusă în acte individuale. Dar această simplă descompunere nu e suficientă. Ea trebuie să se înfățișeze drept *contrastul* animat a ceea ce s-a descompus.

Abia în acest caz acțiunea poate avea forță. Mai mult, abia atunci este ea o acțiune autonomă.

Nu există nici o activitate, s-a spus deja în capitolul „Estetica spațiului”, fără o reacție contrară sau o tendință contrară care să fie învinsă sau căreia să i se reziste. Orice activitate sau orice acțiune se realizează în alternanța activităților cu reacțiile contrare sau cu tendințele contrare, în „tensiunea” dintre acestea.

Totodată, însă, esența ritmului nu poate consta în simpla *existență* a unei asemenea tensiuni, ci ea trebuie să fie o liberă trăire plenară în și prin acest contrast sau tensiune. Ea trebuie să se înfățișeze ca o alternanță între tensiune și destindere, și între tensiunea și destinderea reînnoite, și ca o trăire plenară în această *alternanță*.

Asta este ceea ce lipsește în succesiunea simplă a iambilor, dactililor ș.a.m.d. puri.

Dar aici mai trebuie desigur accentuat cu deosebire că este vorba despre o acțiune care se realizează în *succesiune*.

Ceea ce înseamnă: simpla repetiție a membrelor identice nu este dezagreabilă în sine. Ea place în domeniul *spațial*. De pildă, vedem la o construcție gotică pilaștri după pilaștri și ferestre după ferestre repetindu-se în același ritm. Sau un exemplu mai simplu: astragalul. În el se succed în mod regulat, fără alternanțe sau reveniri de felul suitei de ele-

mente, membre lungi și scurte, extinse și restrinse. Nu remarcăm nimic comparabil cu alternanța, în ritmul poetic, a troheilor verbali, a iambilor verbali, a anapeștilor verbali ș.a.m.d. Iar dacă am găsi așa ceva, n-ar fi plăcut, ci neplăcut. Noi *pretindem* aici revenirea „uniformă” a aceluiași lucru, a ritmului „monoton”, egal cu sine însuși.

Motivul stă în caracterul special al simultanului față de succesiv, al existenței față de devenire. În astragal *există* peste tot, alături și în unul și același moment, contrastul și echilibrul progresiei și al opririi, al ieșirii din sine și al rămînerii în sine, al tensiunii și al destinderii.

Altfel stau lucrurile în cazul succesivului. E specific naturii sale ca acest echilibru *să se nască* în timp, după cum el însuși se naște în timp. Această naștere a echilibrului este, însă, în mod necesar, anulare a acestuia, deplasare într-o parte sau alta și *restabilire*. Este dereglare, oprire, întrerupere a progresiei regulate, și efort interior în vederea *depășirii* acestor momente.

Asemenea efort interior lipsește în acele suite simple de iambi, trohei, dactili ș.a.m.d. Și acesta, iar nu simpla lipsă de alternanță în sine, nu „uniformitatea” sau „monotonia” ca atare este motivul caracterului dezagreabil al acelor suite, sau al *impresiei* de „uniformitate” și de „monotonie” a lor. Alternarea formelor sau a picioarelor de cuvânt este necesară, fiindcă ea este purtătoarea contrastelor interioare în care se realizează acest efort interior.

Dar acest „efort” există *nemișlocit* în *alternanța* troheilor și a iambilor, a dactililor, a amfibrahilor și anapeștilor. El există, în primul rând, în alternanța picioarelor cu începutul accentuat și a acestora cu sfârșitul accentuat. Amfibrahul are semnificația unei forme mediatoare. El conduce de la una dintre cele două forme *nemișlocit* opuse la alta.

Capitolul al treilea
UNITATEA RITMICĂ A MIȘCĂRII

La acestea vom reveni mai târziu. Mai întâi, să ne întoarcem privirea asupra întregului și a divizării lui în mare. Facem asta corespunzător poziției mai sus exprimate, și anume: în întregul ritmic trebuie ca întregul să fie primul pentru noi.

Pe cât de sigur este că antagonismul părților, despre care tocmai a fost vorba, aparține întregului ritmic, la fel de sigur este că nu e suficient ca acest antagonism să aibă loc ici și colo în întreg. Întregul se concentrează, am văzut, în accentuările principale; el este reprezentat în ele. Așadar, în primul rînd în acestea trebuie să aibă loc antagonismul. De-abia atunci nu numai că în întreg se găsește viață și activitate, ci întregul este, ca întreg, viață și activitate.

Asta presupune însă mai întâi ca, în întreg, accentuările principale să se găsească față în față. Pe de altă parte, pentru ca întregul să fie unitate și nu o succesiune de bucăți, el trebuie să se concentreze într-un punct unic.

Potențările elementelor formale simple

La o contemplare mai atentă a acestei stări de lucruri să purcedem, însă, mai întâi de la unitățile dobîndite pînă aici, de la concentrările mai

multor elemente într-un punct, într-o accentuare sau într-o accentuare principală. Formele de bază posibile pentru asemenea unitate există în trohei, iambi, amfibrahi. Dactilul și anapestul pot conta de acum înainte ca modificări ale troheului sau iambului. Acele forme reprezintă cele mai simple unități de mai multe elemente. În funcție de serie, și în ele este concentrată sau condensată o multitudine de elemente în accentuarea inițială, în accentuarea finală și în accentuarea centrală.

Am văzut, însă, mai departe: troheul se poate potența, adică unitatea trohaică poate deveni o unitate de ordin superior. Se naște astfel ditroheul cu accentul principal pe prima silabă. Potențarea asemănătoare a iambului dă diambul, cu ultima silabă accentuată. Și se mai pot ivi, în acest sens, alte potențări corespunzătoare.

La fel se poate potența și amfibrahul. De pildă, se concentrează 5, 7 ș.a.m.d. elemente în cel mijlociu. Subordonarea față de acest element mijlociu include și aici subordonări de trepte inferioare; dacă luăm cifra 7 — subordonarea primului și ultimului, a celui de-al treilea și a celui de-al cincilea element față de al doilea și al șaselea. Să ne gîndim, de pildă, la asociația de cuvinte „în vecii vecilor“ („In alle Ewigkeiten“). Și în acest caz pot fi imaginate și alte potențări.

Aici vorbesc din nou despre subordonarea elementelor. Dar noi știm că în aceasta se realizează o mișcare interioară. Această mișcare este diferită în diferitele forme.

Iar toate aceste modalități de mișcare ne sînt firești; ele sînt modalități firești elementare ale unui fenomen interior. Ne este firesc ca îndeplinirea unei mișcări interioare să o începem viguros și să lăsăm forța acestui impuls să-și facă efectul, cum se întîmplă în troheu și în potențările sale. Și ne este tot așa de firesc ca, într-o mișcare interioară, să țintim spre un punct și, ajunși la țintă, să lăsăm mișcarea să ajungă la repaus, așa cum simțim în iamb și în potențările sale. Și este,

în cele din urmă, firesc pentru noi ca, în interiorul nostru, să progresăm spre un punct de reper, și, totodată, să-l transformăm pe acesta în punct de trecere pentru o mișcare ce se desfășoară dincolo de el, precum vedem în amfibrah și în potențările sale.

Aceste modalități ale vieții interioare sînt atît de firești pentru noi încît ele sînt prezente peste tot în viața noastră interioară, orice conținut ar avea aceasta. Mereu începe și se realizează în noi o mișcare relativ nouă. Și, mereu, o mișcare trece printr-un „punct de reper“.

Elementele formale și unitatea ritmică a mișcării

Dar toate aceste forme nu desemnează vreun întreg al mișcării ritmice ori vreo acțiune interioară omogenă. Ele sînt concentrate într-un punct. Dar cu cît mai mult acesta este cazul, cu atît mai mult ele sînt acest punct. Dar punctul este o simplă existență. Noi avem în troheu realizarea unei prelungiri a mișcării; în iamb, grăbirea spre un țel; în amfibrah, trecerea prin ceva. Dar nu avem în nici una dintre aceste forme mișcarea progresivă în ea însăși, mișcarea *de la* ceva *spre* altceva. Avem început, sau mijloc, sau sfîrșit. Dar întregul ritmic nu este unul dintre acestea, ci este progresie animată *de la* un început, *printr-un* mijloc, *spre* un sfîrșit.

Iar unitățile desemnate nu numai că nu reprezintă pur și simplu vreun întreg al mișcării ritmice, dar ele nu definesc nici măcar vreun *element* al unei atari mișcări. Întregul ritmic *este* mișcare; elementul său, deci, este mișcare elementară, adică unitate de mișcare desăvîrșită în sine; un *pas* desăvîrșit în sine.

Dar și un atare pas, sau o asemenea unitate de mișcare elementară desăvîrșită, reclamă început și sfîrșit. Și unitatea de mișcare ritmică elementară trebuie, ca unitate de mișcare, să fie mișcare de la ceva spre altceva, adică și ea re-

clamă un punct de la care să pornească și, opus acestuia, un punct spre care să țintească. Ea reclamă opoziția a două puncte principale care să stea *față în față*. Ea își are existența atît în opoziție, cît și în echilibru.

Cu alte cuvinte: și acest element al mișcării ritmice reclamă opoziția a două *accentuări* sau a două *accentuări principale*, care să stea față în față. Astfel, s-a diferențiat net „unitatea de mișcare ritmică“ de unitățile ritmice de care a fost vorba pînă aici. Acestea din urmă constau mai degrabă în concentrarea mai multor elemente într-o *unică* accentuare principală.

Cu aceasta nu s-a spus, totuși, că în unitatea de mișcare ritmică elementară punctele principale sau accentuările care stau față în față trebuie să se găsească la primul început, respectiv la ultimul sfîrșit ale unității, anume, că trebuie ca prima și ultima silabă ale seriei de silabe care constituie unitatea de mișcare să fie accentuate sau să aibă un ton principal. Atunci ar exista unitatea de mișcare cea mai desăvîrșită dată din afară. Dar unitatea nu este anulată prin faptul că mișcarea, care se desfășoară între tonul principal de început și tonul principal final, se armonizează și se stinge în afară, prin faptul că mișcarea duce spre tonul principal de început trecînd dincolo de tonul principal de sfîrșit.

Unitatea de mișcare ca „propoziție“ simplă

Dar să rămînem mai întîi la faptul general că unitatea de mișcare elementară reclamă două puncte principale aflate față în față, între care ea oscilează. Această cerință rezidă, cum s-a spus, în natura elementului mișcării progresive. Prin urmare, o găsim realizată în orice mișcare psihică în general, ca una ce se prezintă desăvîrșită. Aceasta are întotdeauna un punct de plecare și un punct final; ea se realizează în măsura în care se va lua în considerație un punct de

plecare, de aici mișcarea continuând spre un punct final.

Astfel, actul opțional sau volitiv se fixează asupra unui fapt de la care el pleacă. Acest fapt este, mai întâi, luat în considerație. De aici pleacă dorința sau voința spre țelul ei. Și orice gând purcede de la ceva dat și continuă spre ceva căutat.

Dorințele, vrerile, judecățile mele, însă, se exprimă prin vorbire. Prin urmare, și în vorbire se conturează acea opoziție dintre punctul de plecare și punctul final. Dar ea se conturează aici întotdeauna mai întâi în opoziția a două accentuări. Aceasta se întâmplă nu numai în vorbirea poetică, ci și în vorbire în general. Iar faptul că asta se întâmplă în vorbirea poetică nu-și are temeiul în aceea că ea este poetică, ci în aceea că este vorbire. Lucrul se întâmplă în vorbirea de fiecare zi. Aici se manifestă o lege lingvistică în general.

Cu această lege ne întâlnim peste tot în vorbire. Unitatea de mișcare elementară naturală din acțiunea noastră interioară se exprimă, însă, în propoziția simplă. Prin urmare, orice propoziție include acea opoziție a două accentuări principale.

Spun, de pildă: „cerul este albastru” (*das Himmel ist blau*); în acest caz, accentuez prima silabă din „cer”, și accentuez „albastru”. Amîndouă accentuările se opun clar, în relativ echilibru; ele țin propoziția, așa-zicînd, despărțită, o întind ca pe o linie. Eu pot, de asemenea, ca o dată să accentuez exclusiv prima silabă, altă dată exclusiv cealaltă silabă. Dar, în acest caz, nu exprim o poziție autonomă, ci răspund la întrebarea: *ce* este albastru, și respectiv, la întrebarea *cum* este cerul? Sau vreau să dau de înțeles că nu ceva *oarecare* este albastru, ci *cerul*; respectiv, că cerul nu este de orice *altă* culoare, ci că el este *albastru*. În primul caz, unitatea mentală constă în *legătura* dintre întrebare și răspuns, în al doilea caz, în *confruntarea* celor două judecăți. Dacă eu realizez însă această legătură sau con-

fruntare, dacă adaug deci, la întrebarea: *ce* este albastru?, răspunsul: cerul este albastru, atunci am în acest întreg, din nou, ambele accentuări principale, prima pe „ce”, a doua pe silaba accentuată din „cer”.

Această stare de lucruri revine la „propoziția ritmică” simplă. Această „propoziție ritmică” simplă nu este nimic altceva decît „unitatea de mișcare ritmică elementară”. Am mai spus: și aceasta constă în opoziția și echilibrul punctelor principale sau accentuărilor principale existente izolat.

Ton înalt și ton jos

Dar acum să precizăm mai îndeaproape această opoziție. Mai întâi, din nou, în propoziția vorbită. În acea propoziție: „cerul este albastru”, cerul este acela despre care se spune ceva, obiectul despre care se vorbește, tema. Pe aceasta o indică mai întâi propoziția: ea stabilește mai întâi acest punct de plecare. Dar nu pentru a rămîne la el, ci pentru a continua de aici spre atribut. Prin adăugarea atributului mișcarea mentală se completează. Cu aceasta, s-a spus din nou în ce măsură acele două cuvinte, respectiv, silabe, accentuate au *dreptul* de a fi accentuate. Poziția lor în conexiunea de idei este una dominantă.

Dar și această poziție este, iarăși, fundamental deosebită la cele două cuvinte. Eu pun accentul, în acea mișcare mentală, în primul rînd pe „cer”. Eu concentrez acolo activitatea apercceptivă; întîrzii acolo; dar, cum s-a spus, spre a *merge* mai departe de acolo. Întîrzierea este, în același timp, o *tendință de continuare*. Dimpotrivă, în „albastru” mișcarea ajunge la repaus, tendința își găsește aici satisfacerea.

Iar această stare de lucruri își găsește expresia într-un element senzorial al ritmului cu totul nou, nepomenit pînă aici. Am în vedere înălțimea tonului. Eu rostesc „cerul” într-un registru mai înalt, „albastru” într-un registru mai jos. Silaba

accentuată de la „cer“ are un ton înalt, „albastru“ — un ton jos. Tonul înalt este mijlocul firesc de expresie al acelei tendințe, tonul adînc este mijlocul firesc de expresie al mișcării ce se îndreaptă spre repaus. În primul există „tensiune“, în celălalt, destindere. Prin „tensiune“ nu se înțelege aici acea tensiune a activității de percepere despre care a fost vorba mai înainte. Aceasta se produce în orice accentuare. Nu este vorba nici despre tensiunea dintre diferitele accentuări principale, ci despre tensiunea care există întotdeauna în tendința nesatisfăcută sau încă nesatisfăcută, tensiunea provenită din contrastul dintre tendință și ținta acesteia.

Și această stare de lucruri trebuie să o transferăm acum asupra oricărei unități de mișcare ritmică simplă sau mai puțin simplă sau asupra oricărei „propoziții ritmice“. Cu contrastul celor două accentuări principale merge mină în mină contrastul dintre tonul înalt și cel jos. În orice unitate de mișcare ritmică există, pe de o parte, tendința de progresie spre țel, reținută inițial în punctul de plecare, și, pe de altă parte, țelul; tensiunea și mersul spre repaus ale mișcării. Iar acest contrast își găsește și aici, în contrastul dintre înălțimea și profunzimea registrului, expresia sa firească.

Relația între tonul înalt și tonul jos

Cele două accentuări între care oscilează unitatea de mișcare ritmică stau, cum s-a spus, față în față și se află în echilibru. Aceasta pare a fi contrariul subordonării unei accentuări față de alta, despre care a fost vorba mai devreme. Prima accentuare nu este un stadiu preliminar al celei de a doua sau o pregătire a acesteia; funcția ei nu constă în a o indica sau a conduce către ea. Tot atît de puțin este a doua accentuare un ecou al celei dintîi, sau o stingere a mișcării pregătite de aceasta; pe scurt, ceva adăugat ei, ceva dependent de ea, ci, față de toate acestea, relația

celor două accentuări principale ale unității de mișcare ritmică reprezintă un contrast deplin.

Totuși, între primă și a doua dintre aceste două accentuări principale există un tip de relație de subordonare. Întregul unității ritmice se concentrează în fiecare dintre cele două accentuări principale; tocmai prin aceasta una alcătuiește contraponderea celeilalte. Dar cea de-a doua reprezintă ținta propriu-zisă a întregului; în ea se concentrează, în mod special, întregul; se concentrează în aceasta *concluzia*. Astfel, întregul se subordonează în mod *specific* celui de-al doilea punct principal. Și, totodată, și primul punct principal se subordonează într-un fel celui de al doilea. Mișcarea este concentrată în primul punct principal, pentru a se concentra apoi *definitiv* în al doilea. Ca și în întreaga mișcare, și în accentuarea inițială există tendința spre țel; astfel încît ea îi oferă totodată și contraponderea. Echilibrul celor două accentuări principale este, prin urmare, un echilibru în subordonare; dualitatea accentuărilor principale este o dualitate, dar o dualitate în unitate. Astfel abia s-a definit pe deplin sensul unității de mișcare ritmică.

Tipuri posibile de mișcare ritmică.

Amfibrul

Această unitate de mișcare, am văzut, nu există în troheu sau iamb sau amfibrah, și nici în extinderile sau potențările lor, atîta timp cît acestea nu sînt altceva decît extinderi sau potențări. Dar ele sînt asta atîta timp cît lipsește despicarea în două accentuări principale și echilibrul acestora, despre care tocmai a fost vorba. Toate aceste forme nu reprezintă decît unități de mișcare ritmică, tocmai din pricina lipsei acestei despicări și a echilibrului.

Dimpotrivă, se poate produce o unitate de mișcare ritmică din legătura a două asemenea unități; spre exemplu, a doi ditrohei. Un exemplu

ar fi „noaptele senine de iarnă“ („*sternenhelle Winternächte*“).

Pe de altă parte, o atare unitate de mișcare există în cea mai simplă formă într-o asociere de elemente nepomenită până aici, și anume aceea în care două accentuări relativ echivalente sînt legate printr-o singură silabă neaccentuată. Această unică neaccentuare este, pe de o parte, subordonată accentuării inițiale și, pe de altă parte, accentuării finale. Noi definim această unitate ritmică, în lipsa unui nume mai potrivit, ca amfimacru, de pildă „Dumnezeu este bun“ („*Gott ist gut*“); aici, „Dumnezeu“ poartă tonul înalt, iar „bun“ — tonul jos. Iar „Dumnezeu“ stă cu „bun“ în relația de echilibru în subordonare.

Potențări ale amfimaerului

Să rămînem un moment la aceasta. În această foarte simplă formă de unitate de mișcare ritmică, mișcarea este cît se poate de imaterială; ea este cît se poate de puțin diferențiată în sine. Un element neaccentuat este subordonat punctului de început și celui final. El aparține celui dintîi și, tot atît, aparține celui de-al doilea. El își găsește în unitate activitatea de început și mișcarea spre țel; dar amîndouă sînt unite într-un punct unic fără nici o despărțire. Acest punct este purtătorul a două sau trei funcțiuni; el reprezintă ieșirea din punctul inițial, progresia și, totodată, intrarea în punctul final.

Există, însă, principiul estetic al particularizării sau al autonomizării aiversului care poate fi diferențiat. El satisface dacă în această particularizare se păstrează, totuși, unitatea.

Un tip de particularizare sau de diferențiere există, în cazul nostru, dacă în locul unui element neaccentuat apar două. Acum, primul dintre aceste elemente se subordonează în special accentuării inițiale, iar al doilea, în special accentuării finale. Primul este subordonat, desigur, și accentuării finale, iar celălalt, de asemenea, și

accentuării inițiale, dar abia în mod secundar. Avem, așadar, în primul element neaccentuat, îndeosebi ieșirea din început, iar în al doilea, țintirea spre final. Unitatea de mișcare ritmică pe care o am aici în vedere poate fi definită drept coriamb; de exemplu: „Dumnezeu este drept“ („*Gott ist gerecht*“). În acest exemplu, sînt despărțite, totodată, printr-o cezură și cele două momente ale mișcării: ieșirea din punctul inițial și progresia spre punctul final.

Dar nici așa nu există încă o diferențiere completă. Lipsește încă cel de al treilea moment al mișcării între punctul inițial și cel final; lipsește intermediarul, curgerea în sine a mișcării, progresia efectivă a acesteia. Concomitent, se poate vedea: abia cînd există acest al treilea moment, și primul, și al doilea — mă gîndesc la ieșirea mișcării din început și la penetrarea ei în țintă — sînt și ele complet separate.

Această situație există atunci cînd între cele două tonuri principale se intercalează trei elemente, care, în mod firesc, se concentrează în cel mijlociu, atunci cînd, prin urmare, apare aici un ton mijlociu. Mișcarea merge acum de la punctul inițial spre punctul mijlociu, și de aici spre punctul final. Un exemplu ar fi: „Noaptea senină“ („*sternenhelle Nacht*“).

Iar de aici diferențierea continuă, anume în formă dublă. Această „noapte senină“ este amfimaerul extins și potențat; este același lucru ca și amfimaerul, numai că pe o treaptă superioară. Alături de amfimaer am așezat mai sus, ca o formă mai diferențiată, coriambul. Și acesta poate fi dezvoltat și potențat în același mod sau se poate repeta pe o treaptă superioară. În acest caz, ia naștere unitatea de mișcare elementară care se găsește în ambele jumătăți ale pentametruului sau în prima jumătate a hexametruului, dacă cezura este una masculină; spre exemplu: „*Arma virumque cano*“.

Pe lângă aceasta, atrag din nou atenția asupra felului cum, în acest exemplu, cele trei elemente în care se separă mișcarea acestei unități dezvoltate

tate — ieșirea din început, intrarea în țintă și progresia — sint simultan distribuite asupra a trei cuvinte despărțite prin pauzele dintre cuvinte. Mai ales progresia este autonomizată nu numai printr-o accentuare centrală, ci și prin cuvântul de sine-stătător „*virumque*”; în același timp, unitatea este asigurată prin corelația cuvintelor.

Pe de altă parte, din coriamb rezultă forma — — — — —, unde — desemnează accentuarea principală, iar simpla —, accentuarea celei mai de jos trepte, adică de aici rezultă suita ritmică avînd între început și sfîrșit, două tonuri centrale succesive și despărțite de tonuri principale; de pildă: „minunata lună Mai”. Repet: precum mai sus definitul amfimacru extins nu este altceva decît amfimacru simplu pe o treaptă superioară, și această formă reprezintă coriambul pe o treaptă superioară.

Mai departe, cele două forme de potențare a coriambulului se pot uni, sau principiile după care are loc extinderea pot conlucra. În acest caz, rezultă schema — — — — —.

Și, în sfîrșit, prima schemă a amfimacrului extins, dat în „*arma virumque cano*” poate să se potențeze în — — — — —, unde — desemnează accentuarea treptei centrale; cea dată în prima extindere a coriambulului, în — — — — —, iar cea dată în extinderea combinată a coriambulului, în — — — — —.

De fiecare dată, acea suită în care se găsește un punct de înălțime central reprezintă unitatea mai omogenă în sine, iar aceea în care stau față în față două puncte de înălțime centrale — unitatea mai puțin coerentă.

Capitolul al patrulea ÎNTEGUL RITMIC SIMPLU

Structura generală a acestuia

Dat fiind că cea mai simplă unitate de mișcare ritmică este amfimacru, cel mai simplu întreg ritmic pare a rezulta din asocierea a două astfel de întreguri. Dacă de aici rezultă într-adevăr un întreg desăvîrșit, e o chestiune de care ne vom ocupa mai tirziu. Oricum, deocamdată, putem considera unirea celor doi amfimacri drept cea mai simplă formă de întreg ritmic.

Dar în cele ce urmează, să lăsăm mai întîi neprecizat de ce tip sint unitățile de mișcare ritmică elementară din care se compune întregul ritmic. Ajunge, deocamdată, ca acestuia să-i aparțină două atari unități.

Cum are loc însă asocierea acestora? Răspunsul nu poate fi: pentru că ele se asociază reciproc. Asta ar produce o simplă juxtapunere: nu o unitate, deci, nu un întreg. Dimpotrivă, amîndouă trebuie să se unifice, adică trebuie să reprezinte și o unică unitate de mișcare.

În legătură cu această nouă unitate de mișcare este valabil ceea ce este valabil în legătură cu cea elementară: ea se mișcă în opoziția a două tonuri principale. Ca atare se infățișează, firește, tonurile joase ale celor două unități elementare. Fiecare dintre acestea două din urmă se concentrează definitiv, am văzut, în tonul ei de jos. Tonurile joase sint punctele principale,

centrale de gravitație supreme ale unităților de mișcare elementare. Și ele rămân așa ceva și în asocierea unităților de mișcare ritmică în întreg. Numai că, aici, ele se opun. Tonul de jos al celei de-a doua unități este accentuarea finală a *întregului*. Acesteia îi ține contraponderea în cea mai înaltă măsură tonul jos al primei unități, deoarece în el se concentrează în mod desăvârșit prima unitate. Tonul jos al primei jumătăți devine, prin urmare, tonul înalt, iar tonul jos al celei de-a doua, tonul profund al întregului. În același timp, în întreg, primul îi este subordonat celui de-al doilea la fel cum în unitatea de mișcare elementară tonul înalt îi este subordonat tonului jos.

Dar această unitate nu mai este una elementară, ci una diferențiată. Asta înseamnă, înainte de toate: ea se desparte în unități de mișcare elementare relativ independente.

Totodată, însă, ea poate fi mai mult sau mai puțin diferențiată și în alt sens. Mișcarea unificatoare include momente calitativ diferite: început, mijloc și sfârșit; punctul de plecare și pornirea din el, punctul de țintă și penetrarea în el și mișcarea care se desfășoară între ele. Mișcarea, însă, este o acțiune interioară.

Aici să ne aducem aminte iarăși de cele subliniate mai devreme: acțiunea interioară nu este o acțiune adevărată în lipsa contrastului sau a unei tensiuni ce trebuie învinsă.

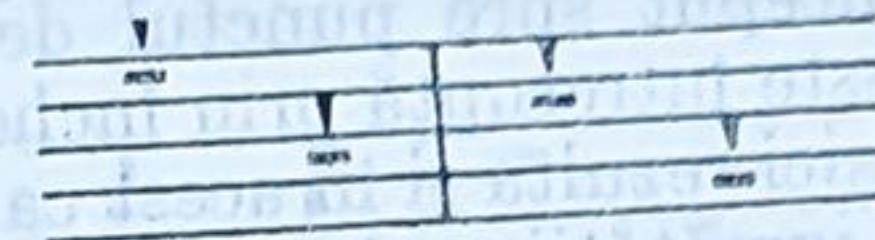
Aceste momente se pot evidenția, în măsură mai mare sau mai redusă, în întregul ritmic și se pot dezvolta independent. În funcție de aceasta, întregul este mai mult sau mai puțin caracteristic și animat.

Formele fundamentale ale întregului ritmic

Aici pot fi deosebite patru posibilități. În funcție de acestea, întregul ritmic capătă o altă formă.

În primul rând: mișcarea din prima jumătate a întregului, așadar, din prima unitate de mișcare elementară, continuă în cadrul celei de-a doua

ca una întregitoare, dar *coordonată* ei. Prima mișcare debutează la începutul întregului și ajunge, la capătul primei jumătăți, la o relativă încheiere. Apoi reîncepe și ajunge definitiv la încheiere. De aici rezultă, dacă definim înălțimea în funcție de tipul înălțimii tonului muzical, schema:

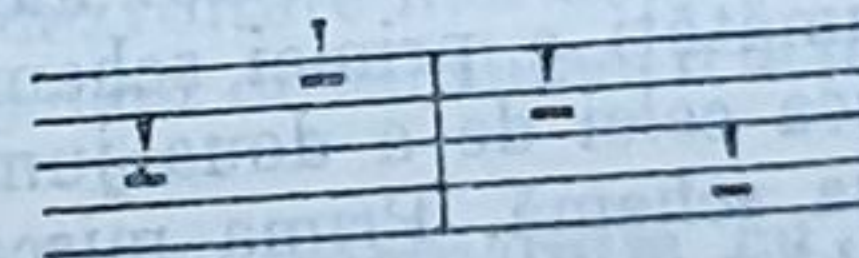


Aici, prin plasarea simbolului accentuării principale, așadar —, între liniile portativului, nu sînt desemnate anumite deosebiri de înălțime, ci sînt schițate doar, în general, urcările și coborîrile vocii.

După schema dată aici, fraza următoare s-ar citi sau rosti cam așa:

„La început Dumnezeu a făcut cerul și pămîntul; iar pămîntul era pustiu și gol“. Astfel, accentuările principale cad pe: început, pămînt, pămînt, gol.

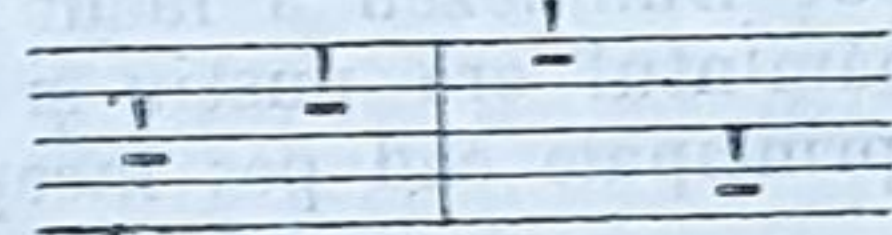
A doua posibilitate este aceasta: mișcarea este una de *tranzit* unitar; ea trece din tonul jos al primei jumătăți spre tonul jos al întregului, și ajunge aici la încheiere. Ea „trece“ prin acel ton jos, adică *ține* nemijlocit dincolo de el, sau *străbate* mai departe. La sfîrșitul primei jumătăți există un moment de tensiune. Acesta este condiționat de încheierea primei jumătăți. Este o cezură, un moment de oprire. Această tensiune se manifestă printr-o înălțare a vocii. Într-o a doua jumătate se petrece, apoi, rezolvarea; mișcarea ajunge aici la repaus. Schema este:



De exemplu: *dacă* nu poți *uri*, nu poți nici *iubi*. În această frază, mișcarea mentală este unică; dar sfîrșitul primei propoziții reprezintă o cezură.

Aici, prin urmare, există un punct de tensiune și, totodată, o ridicare a vocii. Propoziția finală reprezintă rezolvarea. Cele două propoziții nu se comportă ca două părți coordonate ale unei idei, ci ca premisă și concluzie, ca întrebare și răspuns.

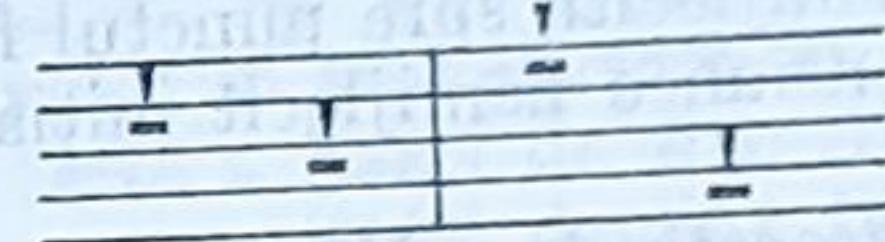
În al treilea rând: situația este inițial aceeași ca în cazul arătat. Din nou mișcarea tinde de la punctul de început spre punctul de încheiere a întregului și este întreruptă prin încheierea primei jumătăți, i. De aici rezultă și în acest caz o tensiune. La începutul jumătății a doua, însă, survine un moment care *sporește* încordarea. Se ivește o idee care, ca nouă și decisivă, revendică atenția; sau această idee intră în contrast cu cea precedentă sau cu o posibilă idee contrară. Apoi, vocea urcă mai departe în jumătatea a doua, spre a cobori apoi abia în încheierea mișcării generale. Schema este:



Astfel s-ar putea rosti, de pildă, propoziția: „cine nu poate *uri*, *iubește* prea puțin” („Wer nicht *hassen* kann, *liebt* auch nicht”). Apăsarea specială pe iubire, insistența asupra faptului că incapacitatea de a *uri* exclude posibilitatea, nu a oricărui alt comportament, ci tocmai a acestuia, care se *opune* urii, produce aici o netă antiteză între ură și iubire, și condiționează o intensificare a tensiunii în cuvântul „iubire”. Cu cât această „apăsare” e mai proprie naturii mișcării mentale, cu atât dobîndește întreaga frază forma definită.

În sfîrșit, ultima posibilitate: aici caracteristica primei jumătăți a primei scheme se unește cu caracteristica celei de a doua jumătăți din a doua și a treia schemă. Prima mișcare parțială este relativ închisă în sine sau ajunge în sine însăși la repaus relativ. Dar în jumătatea a doua apare un moment de tensiune; un conținut mental decisiv al ideii care atrage asupra sa atenția și reține

mișcarea care tinde spre încheiere. Acest conținut al ideii intră de pildă în contrast cu antecedentele sau i se opune în mod expres. Sau există în el o întrebare care cere răspuns. Această tensiune se rezolvă și întreaga mișcare ajunge apoi la repaus. Schema este:



Spre exemplu: „*arta* este *lungă*; *viața* este *scurtă*”. Cu cât mai mult se impune aici antiteza între artă și viață, cu atât mai mult urcă vocea în „*viață*”. Ea capătă aici cea mai înaltă înălțime. În același timp, prima propoziție este autonomă, perfect plină de înțeles în sine. De aceea, mișcarea poate să ajungă la capătul ei la repaus relativ, prin urmare, vocea să coboare la o anumită profunzime.

Relația formelor fundamentale

Să comparăm aceste patru posibilități, pe lingă care, cum se vede, nu există altele. Apar favorizate a II-a, a III-a și a IV-a față de I-a. În ele există un moment specific al contrastului și tensiunii. Acest moment, care rezidă implicit în fiecare unitate de mișcare elementară, se reliefează în sine într-un punct și dobîndește valoare de sine stătătoare. Prin urmare, mișcarea a devenit în sine mai amplă, mai vie, mai energică. Esența ei a dobîndit o dezvoltare mai deplină. Ea a devenit, prin acest moment de tensiune, o *acțiune* mai viguroasă.

Dimpotrivă, în comparație cu aceste forme, schema I apare ca simplă repetiție a unuia și aceluiași lucru. Și aici există o diferențiere, dar numai în sensul separării în părți, nu în sensul diferențierii *calitative* sau al diferențierii esenței interioare a unei mișcări unitare.

De aceea, a II-a și a III-a posibilitate, în comparație cu prima, sînt nediferențiate în altă direcție. În ele este scurtat unul dintre acele momente deosebite de mai sus, care în prima ajunsese la o deplină dezvoltare. În amindouă lipsește punctul de plecare de sine-stătător al mișcării tendinței, lipsește baza autonomă; aceasta este absorbită în țintirea nemijlocită spre punctul final al întregului, în ascensiunea nemijlocit inițiată spre înălțime.

Pe lângă aceasta, la a III-a apare încă un moment: mișcarea celei de a doua jumătăți nu se desparte calitativ de mișcarea primeia; ea continuă în aceeași direcție calitativă; tensiunea, care a început în prima jumătate, suferă, în a doua, o continuare și o urcare. Și, totodată, coborîrea spre punctul de repaus își pierde autonomia. Asta se petrece din punctul celei mai înalte tensiuni. Dar acesta este, în același timp, punctul final al mișcării ascendente. Astfel a III-a este în cea mai mică măsură o diferențiere deplină a unității de mișcare. Lipsește autonomia calitativă a unităților parțiale și autonomia bazei.

Dar nici schema a II-a nu include vreo diferențiere deplină a mișcării unitare. Ea are în comun cu III nu prima lipsă, ci pe cea de-a doua. Dimpotrivă, IV, și numai IV, reprezintă diferențierea absolută. Prima jumătate a ajuns, cum s-a spus, la o încheiere relativă în sine, iar mișcarea realizată în ea a ajuns în sine la repaus relativ; ea are, așadar, autonomie relativă. Astfel, se constituie baza autonomă a mișcării ce urmează, premisa autonomă a tensiunii ce urmează. Iar mișcarea se desprinde de această bază ca ceva nou. Nu mai puțin despărțită de mișcarea precedentă este coborîrea, relaxarea tensiunii. Astfel, întregul este o unitate de părți relativ autonome și, în același timp, o clară diferențiere a acelor momente calitativ diferite.

De aceea, IV se prezintă ca rezolvarea propriu-zisă a problemei; abia IV este, într-adevăr, absolută unitate de mișcare sau unitatea de mișcare ajunsă la realizare deplină.

Această schemă este, prin urmare, și schema de bază a oricărui întreg ritmic, care se înfățișează complet închis bilateral. Este aceasta atît în poezie, cit și în vorbirea cotidiană. Dimpotrivă, I, II și III servesc întotdeauna ca părți ale unui întreg mai cuprinzător. Cea mai redusă autonomie are III. Ei îi revine importanța unui termen mediu sau intermediar. Ea nu reprezintă începutul unui întreg desăvîrșit în sine și complet închis din pricina acelei lipse a bazei de sine-stătătoare și nu este o încheiere posibilă deplină fiindcă în ea nu s-a autonomizat progresia spre tonul jos final. Precum s-a spus, punctul de la care mișcarea coboară este, totodată, punctul final al mișcării ascendente.

Dimpotrivă, II este o posibilă încheiere deplină. Dar nu este, tot din cauza lipsei bazei autonome, un posibil început deplin.

Schema I desemnează, în sfîrșit, un început posibil și o încheiere posibilă. Baza sigură pentru o posibilă tendință spre țel nu există o singură dată, ci în două etape. Pe de altă parte, se poate să se înfățișeze ca dublă coborîre, realizată în două etape, spre tonul jos al unui întreg. Dar ea nu este o unitate *bilateral* închisă în sine și ajunsă, totodată, la dezvoltare deplină.

Forme fundamentale extinse

Desemnînd schemele I, II și III ca părți posibile ale unui întreg mai cuprinzător, am dat să se înțeleagă și că schemele se pot extinde. Ele pot face asta în dublă direcție. În primul rînd: unitățile elementare de mișcare, din care constă întregul, devin tot mai bogate; accentuărilor principale li se subordonează mai multe accentuări inferioare. Dar aici nu am în vedere acest raport. Extinderile la care mă gîndesc sînt potențările care se produc atunci cînd accentuările principale se separă din nou în unități elementare de mișcare. De aici rezultă „întregurile mai cuprinzătoare”, de care am pomenit mai sus. Firește, trebuie adăugat

că opoziția celor două posibilități care vor fi diferențiate aici nu este absolută. Și în interiorul unităților de mișcare se petrece o relativă subordonare a accentuării inițiale principale față de accentuarea principală finală. Invers, acele accentuări subordonate pot să se apropie constant de categoria accentuărilor principale.

Prin acea disociere a accentuărilor principale în unități de mișcare elementare din schema IV, pe care o considerăm acum ca schemă de bază, iau naștere schemele:

—	—	—	—
—	—	—	—
—	—	—	—

și

—	—	—	—
—	—	—	—
—	—	—	—

De fiecare dată, aici par să se ivească, în locul celor patru accentuări principale, opt. Dar, dintre acestea, din nou, patru sînt accentuările principale, și anume, în mod normal, tonurile joase ale celor patru unități elementare în care se descompune acum întregul. Iar dintre acestea se reliefează două, și anume tonurile joase ale unităților din care au luat naștere prin potențare cele patru unități. Și, finalmente, întregul este și aici subordonat tonului jos final.

Dintre aceste două scheme pare, din nou, mai ales prima o schemă normală propriu-zisă, întrucît în ea cele patru tonuri principale s-au transformat în unități elementare relativ autonome și închise în sine. Fiecare dintre unități ajunge în sine relativ la repaus. Prin aceasta, mișcarea apare cît se poate de clar diferențiată. Dar, tocmai prin aceasta, întregul a pierdut în unitate internă.

În acest punct, schema II îi este superioară celei dintîi. În ea, merg mină în mină două momente: a treia unitate de mișcare elementară se naște de la baza dată de primele două, în timp ce, în prima schemă, cea mai înaltă înălțime începe abrupt în unitatea a treia. Pe de altă parte, în schema a doua mișcarea se condensează astfel, totodată, în grad mai înalt spre sfîrșit; tensiunea supremă apare imediat înaintea coborîrii, prin urmare, înainte de deznodămînt. Astfel, deznodămîntul și, prin el, întregul cîștigă în forță.

În prima dintre aceste două forme, pot citi sau rosti, de pildă: „în timpul nopții, pe Busento, susură la Cosenza cîntece înăbușite; în ape răsună răspunsul și în virtej sună iară”. „Apa” preia în acest caz poziția supremă.

Dimpotrivă, rezultă a doua schemă potențată, atunci cînd, în a treia propoziție a acestui vers, vocea coboară la „apă” și se ridică la cea mai înaltă înălțime la „răspuns”.

Fără nici o îndoială, în primul tip de citire și rostire întregul se descompune relativ, iar în al doilea, cîștigă în unitate și forță. Aici e de remarcat, firește, că, și în primul caz, cea mai înaltă înălțime nu se naște chiar imediat, ci, de la cuvîntul neaccentuat, urcă spre „ape”. În această privință, în primul caz există deja o mediere a celor două posibilități diferențiate mai sus.

Divizarea tripartită a întregului ritmic

Cu aceste două scheme nu sînt date însă toate posibilitățile unui întreg ritmic mai cuprinzător, care să constea, adică, din mai mult de două unități elementare de mișcare. Potențarea prin care se nasc aceste scheme a fost definită ca o disociere a accentuărilor principale din schema de bază în unități de mișcare. Pe lângă asta, însă, există o a doua modalitate posibilă de naștere a unui întreg mai bogat și mai cuprinzător, un al doilea tip de potențare. La aceasta, punctul de plecare nu-l mai formează accentuările principale, ci în-

întregul. Nu accentuările principale se disociază, ci întregul suferă o diferențiere, și anume, o diferențiere a momentelor calitativ diferite, care se opun în întreg, prin urmare, o diferențiere dinăuntru a întregului ca atare.

Aceste momente calitativ deosebite au fost deja definite. În primul rând, ca început, mijloc și sfârșit, sau ca începere a mișcării, desfășurare a acesteia și încheiere. Dar s-a subliniat, deja la sfârșitul capitolului al doilea, că mișcarea ritmică nu este o simplă întâmplare, ci o acțiune. Și acțiunii, spuneam, îi este propriu contrastul, obstacolul ce trebuie depășit, efortul interior, tensiunea.

Și cu cât este mai animată acțiunea, cu atât mai mult se reliefează momentul tensiunii și al învingerii acesteia, cu atât mai mult „cursul” mișcării include această tensiune. Luând aceasta în considerare, putem defini cele trei momente și astfel: primul este punctul de plecare, sau, cum am spus mai sus, baza; al doilea — încordarea sau, în măsura în care aceasta se exprimă în poziția de înălțime a vocii, înălțimea; al treilea — rezolvarea, revenirea în poziția de repaus.

Astfel s-a definit o diferențiere posibilă, care rezidă în natura întregului ritmic. Ea constă chiar în dezvoltarea autonomă a acestor trei momente diferite calitativ.

O asemenea diferențiere nu se poate realiza însă în unitatea de mișcare ritmică elementară. Am văzut în cel de al treilea capitol al nostru: în măsura în care „amfimacrul” se diferențiază complet în sine, ia naștere în el, între cele două accentuări principale, accentuarea inițială și accentuarea finală, o accentuare centrală. Aceasta poate, în funcție de importanța ei, să se apropie tot mai mult de acele accentuări. Aici avem deja, așadar, o diferențiere a unei unități în început, mijloc și sfârșit. Și am mai spus, de asemenea, că abia prin această esență interioară a unității ajunge la expresie deplină. Dar acesta este cazul cu atât mai mult cu cât în accentuarea centrală există un moment de tensiune, un tip de oprire a mișcării între

început și sfârșit, oprire ce trebuie depășită. Ca exemplu se pot cita cele două versuri din „Cîntecul de noapte al drumețului” de Goethe: „Păsările tac în pădure”.

O astfel de diferențiere se poate produce însă, în acest caz, și în „întregul” ritmic. Și ea are aici, în virtutea esenței mai cuprinzătoare și a semnificației mai înalte, un drept mai mare. Acest întreg se transformă apoi în unul alcătuit nu din două, ci din trei unități de mișcare elementare. Prima dintre ele este baza mișcării, a doua este progresia spre tensiune și tensiunea însăși, a treia — rezolvarea și revenirea la starea de repaus.

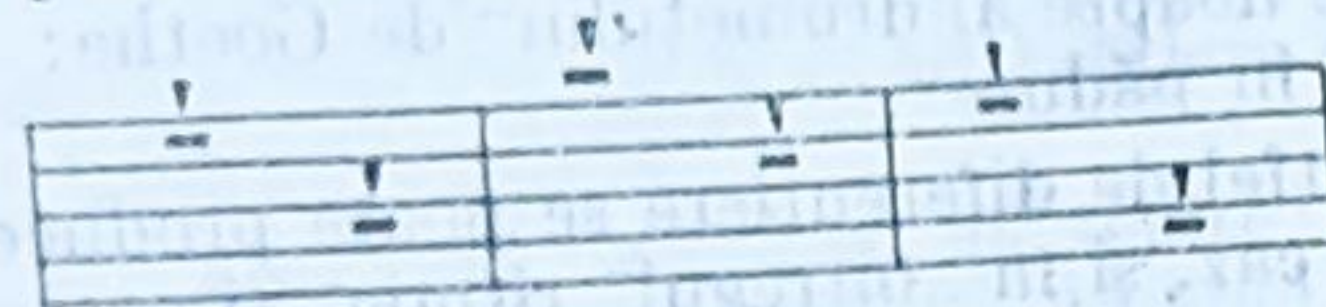
Spre ilustrare, mă refer la poezia goetheană din care tocmai am citat un vers. Aceasta se descompune în două jumătăți de câte două unități de mișcare elementare. De fiecare dată, prima „peste toate virfurile este liniște”, respectiv „păsările tac în pădure” — baza; a doua — „în toate virfurile îți simt parfumul”, respectiv, „așteaptă numai, pe curînd” — urcarea spre tensiune sau spre înălțime; a treia „abia o suflare”, respectiv, „te odihnești și tu” — coborîrea și rezolvarea.

Această situație se poate repeta și pe trepte mai înalte. Amintesc alcătuirea strofelor în care trei strofe aparțin una alteia și se comportă ca teză, antiteză și sinteză.

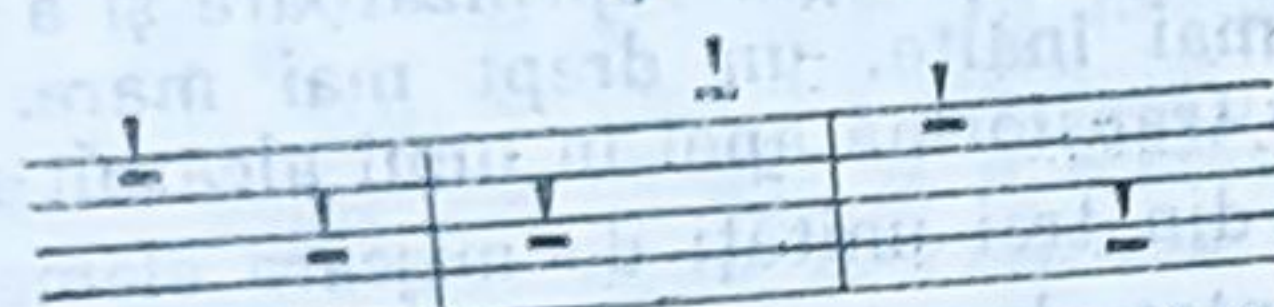
Formele fundamentale ale diviziunii tripartite

Toate aceste legături după principiul triadei pot fi înțelese, pe de o parte, ca extindere, ca diferențiere extinsă a unităților sau întregurilor din două membre și, pe de altă parte, ca reduceri ale unei unități cvadripartite sau ale unui întreg alcătuit din patru membre. În orice caz, există pentru ele

posibila schemă de bază dublă pe care am expus-o înainte pentru întregul din patru părți:



și



Și în cazul acestor două scheme sînt valabile aceleași lucruri ca și pentru schemele unităților cvadripartite. Din nou, cea de-a doua este mai coerentă și mai precis închisă în sine. Nu este lipsit de importanță faptul că în acea poezie goetheană prima jumătate se supune primei scheme, iar a doua jumătate, celei de a doua scheme.

Definind întregul din trei unități ca pe o reducere a întregului din patru unități, vreau să spun totodată că, oricum, pentru sentimentul ritmic elementar acesta din urmă desemnează un întreg ritmic mai desăvîrșit. Mai cu seamă, este neîndoielnic că întregul devine mai complet atunci cînd prima unitate se desparte în două și cînd o jumătate formează baza mișcării care se desfășoară și sfîrșește în cealaltă.

Acesta ar fi, de pildă, cazul celei de a doua jumătăți a poeziei goetheene, dacă în ea, precum se întîmplă de fapt în compoziția schubertiană, „păsărelele tac în pădure” s-ar fi transformat în „păsărelele tac; tac în pădure”. Desigur, este de remarcat că, pentru aceasta, în cadrul poeziei s-a efectuat un adaos, prin faptul arătat mai sus că versul „păsărelele tac în pădure” reprezintă, prin aceste „tac” accentuate, o unitate diferențiată în sine. Astfel, acest vers se apropie de un întreg din două unități de mișcare elementare.

Pe de altă parte, trebuie ținut cont de faptul că poezia în chestiune constă deja din două atari legături de trei unități. Prin faptul că se asociază, ele găsesc una în cealaltă o întregire sau completare. Ele se sprijină, așa-zicînd, una pe alta,

se susțin reciproc. În special astfel pot atari legături de trei unități în asocierea lor în două să producă un întreg în sine mai complet și în mai mare măsură întemeiat ferm.

În aceasta rezidă o potențare a întregului din trei unități de mișcare. Dar se pot realiza, de asemenea, și alte potențări. De pildă, într-un asemenea întreg se desparte din nou una dintre unitățile de mișcare nu într-o dualitate, ci într-o triadă. Și aici, tocmai unitatea mijlocie are, în primul rînd, un drept. Acum întregul din trei unități se extinde în unul din cinci unități. Și la aceasta se adaugă legăturile de dualitate, respectiv, potențările lor spre triadă. Așa iau naștere, în sfîrșit, strofe alcătuite din cele mai diferite cantități de unități ritmice de mișcare. Să ne gîndim, spre exemplu, la sonet, cu ale sale $4 + 4 + + 3 + 3$ versuri.

Varietăți individuale de melodie a rostirii

În sfîrșit, este neapărat necesar încă un adaos la cele expuse în acest capitol.

Spuneam mai sus că registrul vocal intră în considerație pentru noi nu în sine, ci exclusiv ca expresie pentru forma mișcării interioare. Această expresie pare a nu urma de fiecare dată aceeași regulă. Se știe că, la diversele popoare și neamuri, modulația vocii este foarte diferită. Suabul „accentuează” altfel, adică modulația vocii sale este alta decît cea a germanului din centru și a celui din nord. Aceasta pare în multe cazuri exact contrară. Suabul coboară vocea acolo unde germanul din centru și cel din nord o ridică.

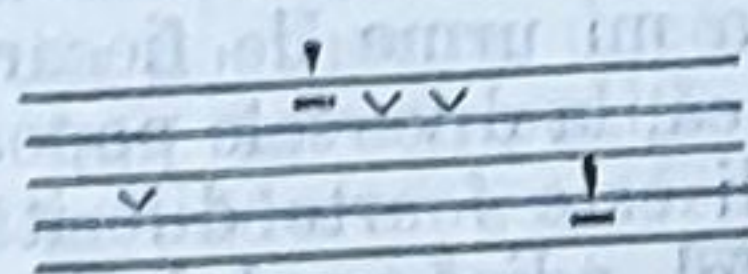
Și mai observ aici, anticipînd ce urmează mai tîrziu: nu e vorba de un contrast de principiu — aceiași factori ai mișcării ideatice se exprimă într-o regiune a Germaniei prin ridicarea vocii, iar în altă regiune prin coborîrea ei —, ci aceleași momente acționează peste tot în aceleași direcții. Numai că, tocmai la anumite accentuări, diferi-

tele momente acționează contrar. Naturii unuia îi e propriu să producă o urcare, naturii celuilalt — o coborire a vocii. Iar dintre aceste momente, în mișcarea ideatică a unui individ poate pre-cumpăni unul sau altul.

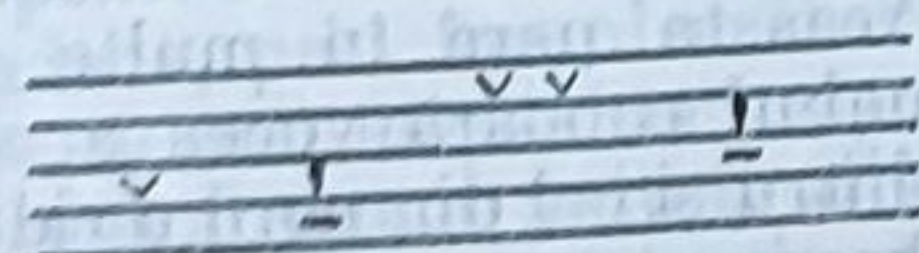
Mai precis: ceea ce ridică vocea este tensiunea, tendința care nu este satisfăcută imediat. Totodată, în fiecare accentuare în sine, independent de această tensiune, există o tendință de întirziere, de repaus sau de odihnă pe silaba accentuată. Iar orice repaus se exprimă prin coborrea vocii.

În firea unui individ sau a unui popor poate exista pornirea de a lăsa să acționeze în măsură mai mare tensiunea, iar un alt individ poate să fie inclinat în măsură mai mare să se odihnească pe accentuări, să „cîntărească“. În cazul din urmă, vocea coboară și la acele accentuări care includ tensiune. Totuși, prin aceasta, nu e anulată tendința de ridicare a vocii, care rezidă în tensiune. Ea se realizează și în acest caz, numai că nu în accentuări, ci în neaccentuările dependente, mai ales în cele consecutive.

Ca exemplu simplu aduc fraza deja menționată: „arta este lungă, viața este scurtă“. A doua jumătate a acestei fraze germanul din nord o va pronunța cam așa:



Iar suabul, așa:



Aici vedem că, la amîndoi, vocea urcă la cuvintele „viața este“. Numai că la germanul din nord vocea urcă imediat în silaba accentuată din cuvîntul „viață“, în timp ce suabul se odihnește în mod vizibil pe această silabă și, prin urmare, apază silaba, tendința de ridicare a vocii ajungînd

la drepturile ei abia în cele consecutive neaccentuate.

În cele ce urmează voi lăsa deoparte acest contrast. Mă voi referi la modalitatea, mai familiară mie, centro- și nord-germană de mișcare ideatică și la modulația vocală corespunzătoare. Modificarea care apare întotdeauna cînd tendința de odihnire pe silaba accentuată capătă preponderență poate fi adăugată teoretic de fiecare dată. Dar asupra temeiului interior ultim al contrastului dintre modulațiile vocii voi mai reveni.

Capitolul al cincilea FORME ALE MIȘCĂRII RITMICE

Accentuarea și înălțimea tonului

Cu cele spuse mai sus, am anticipat examinarea mai aplicată a mișcării ritmice. Revin acum la o examinare particulară mai sistematică.

Vorbeam despre tonurile principale. A fost menționat și contrastul dintre tonul înalt și tonul jos. Să separăm acum în mod expres cele două elemente existente aici: intensitatea tonului și înălțimea și profunzimea sa, accentuarea însăși și registrul în care este rostită. Aceste două elemente se opun unul altuia ca absolut diferite. Înălțimea sau adâncimea vocii este un moment adăugat accentuării; ea are importanță nu numai pentru accentuare, ci și pentru elementele neaccentuate. Și acestea sînt rostite în registru mai înalt sau mai jos.

Accentuarea reprezintă sau mai degrabă este, am văzut mai sus, o intensificare a atenției sau a activității apercceptive la silaba accentuată, respectiv la cuvîntul care își are în această silabă punctul de greutate. Cînd accentuez o silabă, eu îi confer intensitate ori greutate sau o reliefez apercectiv. Iar în conexiunea motrice sau în progresia acțiunii interioare, ea este întotdeauna o puternică angajare într-un anumit punct al mișcării. Dimpotrivă, silaba neaccentuată reprezintă destinderea sau lipsa de tensiune a acțiunii interioare.

De aceasta sînt însă legate nemijlocit cele două momente pomenite mai înainte. Tensiunea include totodată o tendință de întîrziere, de oprire, de fixare asupra a ceea ce este accentuat. Ne odihnim lăuntric, în mod firesc, la ceea ce accentuăm. În contrast cu aceasta, sîntem înclinați să trecem peste ceea ce nu este accentuat; accentuarea se comportă, prin urmare, față de neaccentuare, precum întîrzierea față de mișcarea mai liberă și ușoară.

Acestui contrast dintre accentuare și neaccentuare, respectiv accentuare mai redusă, i se opune însă contrastul între înălțime și profunzime. La baza acestuia stă, precum de asemenea am văzut, un contrast cu totul diferit din mișcarea noastră ideatică. Este contrastul dintre tendință și existență sau progresia lipsită de elan, mai exact spus, între tendință, agitația lăuntrică, existența în orice tendință, și lipsa unei atări tensiuni. Această „tensiune” am opus-o deja acelei „încordări” existente în orice accentuare.

Condițiile intensității tonului

Această tendință sau această tensiune poate fi, însă, de două feluri. Ambele modalități au fost deja indicate. Dar acum ele trebuie deosebite în mod expres.

În primul rînd, există în cadrul mișcării ritmice o tendință de la un punct spre altul. Mișcarea ideatică „tinde”, de pildă, de la subiect spre predicat; o asociație de idei începută „trimite” spre continuarea ei; un fapt „se precipită” spre întregire, premisele „pretind” o urmare ș.a.m.d. Într-un cuvînt, există între părțile mișcării ideatice o corelație sau o omogenitate care conduce ideea de la o parte spre alta.

Acestei posibilități a tendinței sau a tensiunii interioare i se opune însă tensiunea care se află în sensul propoziției individuale sau chiar al părții de propoziție. Orice dorință, orice ordin, orice întrebare include așa ceva. Dorința sau ordinul

este în sine însuși o tendință, și anume, una spre împlinire; întrebarea — o aspirație după răspuns. Nu mai puțin, există o asemenea tensiune în orice afirmație pozitivă sau negativă, care neagă o idee contrară sau care contrazice dubiul valabilității sale. Și există, de asemenea, o tendință și o tensiune interioară în orice antiteză noțională. Aici nu se opune o afirmație alteia, ci o noțiune se opune intenționat altei noțiuni.

Această antiteză noțională este înrudită cu antiteza sentimentală, însă cu totul diferită de ea. Ea nu spune că ceva ar fi sau nu valabil, ci spune că aici este vorba despre un lucru, și nu despre altul. Prima este o opoziție logică, cea de-a doua este o opoziție apercceptivă. Să ne gândim, de pildă, la antiteza „distihului” schillerian: „în hexametrul urcă” ș.a.m.d. Aici „hexametrul” și „pentametrul”, acel „urcă” și acel „coboară” se află în antiteză noțională.

O opoziție apercceptivă înrudită există, în sfârșit, și în orice accentuare a noului, a bizarului, a surprinzătorului, în măsura în care acesta este expus ca nou și, prin urmare, este opus intenționat conținuturilor ideatice precedente, sau, de asemenea, deprinderilor de interpretare sau gândire. Însăși această opoziție este o aspirație și include o tensiune. Este o tendință de a se afirma prin contrast cu cele precedente sau cu deprinderile de interpretare și gândire.

Ambele tipuri de tendință sau de tensiune care au fost diferențiate aici se pot caracteriza pe scurt astfel: pe de o parte, tendința este una relativă, și anume, în legătură cu continuarea mișcării, pe de altă parte, ea este absolută. În loc de tendința absolută aș putea spune și tendință „immanentă”.

Această tendință spre continuarea mișcării, sau această tendință „relativă” are, firește, o intensitate cu atât mai mare, sau include o tensiune cu atât mai mare cu cât țelul este mai îndepărtat sau cu cât mai puțin a început atingerea lui, așadar, cu cât a survenit deja o satisfacere parțială. Tendința de al doilea tip sau tendința abso-

lută este cu atât mai tare cu cât sînt mai presante dorința, ordinul, întrebarea, respectiv, cu cât mai mult este solicitată, prin sensul întregului, antiteza logică sau apercceptivă.

De orice tip ar fi însă tendința, de primul sau de al doilea tip, ea include în orice caz o tendință corespunzătoare de ridicare a intensității tonului. Aceasta este o situație curentă în vorbirea de toate zilele a oricui. Nu altfel stau lucrurile în cazul ritmului artistic al poeziei.

Accentuarea și intensitatea în acțiune reciprocă

Cele două contraste, cel dintre accentuarea mai puternică și cea mai puțin puternică, pe de o parte, și, pe de altă parte, cel dintre tendința și persistența sau continuarea lipsită de năzuință, dintre tensiune și lipsa de tensiune sau deznădămint au fost caracterizate ca absolut deosebite unul de altul. Dar amîndouă intră în acțiune reciprocă. Astfel cîștigă, în primul rînd, accentuarea un sens multiplu diferențiat.

Prima posibilitate este aceasta: accentuarea este purtătoarea unei tendințe „absolute” sau „immanente”; așadar, a tendinței sau tensiunii conținute în dorință, în ordin, în întrebare, în introducerea unui nou conținut în mișcarea ideatică; sau în antiteza logică sau apercceptivă. Această accentuare o vom numi, respectiv, tensiune „absolută” sau accentuare „absolută”. Aici vocea se precipită firesc spre înălțime.

De altfel, două funcțiuni ale accentuării se opun nemijlocit. Accentuarea este, o dată, o mișcare care pornește din ea mai departe. Ea poartă în sine un impuls sau o tendință spre o atare mișcare. În același timp, mișcarea este reținută chiar în accentuare. În asemenea accentuări rezidă al doilea dintre cele două tipuri de tensiune deosebite mai sus. În măsura în care o accentuare posedă această semnificație, ei îi revine înălțimea corespunzătoare forței acestui impuls sau tendințe.

Acestei a doua semnificații posibile a accentuării i se opune nemijlocit o a treia: accentuarea este sau definește sesizarea plină de forță a țelului în care se satisface tendința mișcării spre înainte. În această accentuare, vocea coboară.

Cuvinte izolate și asociații de cuvinte

Accentuările despre care vorbesc aici sînt accentuări de silabe. Dar accentuarea nu are în vedere doar o silabă, ci vizează un cuvînt sau o asociație de cuvinte. Vorbirea a ales, la un moment dat, din cadrul cuvintelor anumite silabe și le-a făcut stăpîne peste altele sau le-a subordonat lor pe altele. Ea a creat picioarele de cuvînt, respectiv unitățile care se concentrează apercipitiv într-o unică silabă. Iar asta nu în mod arbitrar, ci pe temeiul nevoii ca o succesiune temporală de elemente să fie concentrată nu numai într-o unitate în general, ci și să fie strînsă într-un punct unic, pe scurt, din nevoia subordonării monarhice. Cuvintele formează, tocmai în calitatea lor de cuvinte, o unitate, iar această condensează vorbirea într-un centru de gravitație. Ea ne indică modul în care să ne satisfacem nevoia de a avea acest centru. Prin faptul că în silabele accentuate, adică ce vor fi accentuate la comanda vorbirii, cuvîntul se condensează sau se concentrează, silabele accentuate devin, pentru activitatea de percepere, reprezentanții cuvîntului, așa că noi accentuăm cuvintele pentru că accentuăm asemenea silabe, și lăsăm cuvintele neaccentuate pentru că renunțăm la accentuarea acestor silabe.

Prin urmare, și accentuările pe care le-am deosebit aici — accentuarea absolută, accentuarea inițială și accentuarea finală — întîlnesc silaba desemnată de vorbire în acest sens. Dar ele dau valoare cuvîntului. Începutul mișcării ideatice progresive, tensiunea absolută, încheierea mișcării ideatice nu rezidă în silabă, ci în cuvînt.

Dacă vrem să fim compleți, trebuie să spunem: nu rezidă nici în cuvînt, ci în noțiune. Iar noțiunea nu are, poate, ca reprezentant, un singur cuvînt, ci o asociație de cuvinte. Totuși, de această ultimă posibilitate facem abstracție în cele ce urmează de dragul simplificării exprimării. Și cuvîntul pare, de fiecare dată, să aibă în întreg înălțimea și adîncimea ce se cuvin începutului mișcării, tensiunii absolute, încheierii mișcării.

Totuși, și în cuvinte există, dacă ele sînt plurisilabice, o mișcare. Este o mișcare dinspre silaba inițială accentuată sau către silaba finală accentuată, prin silaba mijlocie accentuată. Evident, în primul caz, accentuarea este impulsul spre o mișcare, în al doilea — accentuare a încheierii, iar în cazul al treilea, ea reține mișcarea de la începutul spre sfîrșitul cuvîntului, include în sine, așadar, la fel ca și accentuarea inițială, un moment de tensiune. Trebuie, prin urmare, atunci cînd contemplăm cuvintele izolate în sine, să coborîm vocea în cuvîntul cu silaba inițială accentuată, de la această silabă inițială, în cuvîntul cu silaba finală accentuată spre această silabă finală, iar în cuvîntul cu silaba medie accentuată, să ridicăm vocea la aceasta, iar apoi s-o coborîm iarăși.

Aceasta nu pare însă a se potrivi oriunde. Dacă eu rostesc cuvîntul „revoluție” (*Revolution*) în sine, atunci vocea urcă în silaba accentuată finală.

Cu toate acestea, aici este de observat: cuvîntul izolat nu reprezintă o mișcare mentală încheiată. El reclamă o completare sau vizează așa ceva. De pildă, rostesc cuvîntul „revoluție” pentru a exemplifica o clasă de cuvinte. În acest caz, cuvîntul este subiect al unei propoziții. Propoziția ar suna: „Revoluție” este un exemplu al acestei clase de cuvinte.

Aceasta nu stînjenește ca în cuvintele izolate sau pronunțate pentru sine cu silaba inițială accentuată, spre exemplu, „clasă” sau „roșu”, vocea să coboare de fapt de la această silabă. Ori-

cum, mișcarea în interiorul cuvintului este cea care face să se ajungă la sfârșit în silaba finală a acestuia. Asta împiedică la fel de puțin ca, în cuvântul cu silaba medie accentuată — ca, de pildă, „dreptate” —, vocea să se ridice la silaba accentuată și de acolo să coboare spre sfârșit. Împrejurarea arătată împiedică însă ca în cuvintele izolate cu silaba finală accentuată vocea să coboare în această silabă finală. Silaba accentuată este, spuneam, reprezentantul cuvintului; ea este apoi și purtătorul specific al tensiunii care există pentru ca mișcarea să continue de la cuvânt spre propoziția căreia el îi aparține; pe scurt, al tensiunii care rezidă în orice tendință de completare. Cuvintele în chestiune nu reprezintă, în consecință, în succesiunea silabelor, rezolvarea unei tensiuni existente la început sau intrarea în repaus a unei mișcări care a început în silaba inițială a cuvintului, ci devenirea unei tensiuni înspre silaba finală accentuată, sau sporirea acesteia în silaba finală accentuată. Acestea îi corespunde urcarea vocii.

Armonizări și stingeri ale tonului

Dar să lăsăm acum cuvintele pronunțate pentru sine. Să zicem că un cuvânt — sau o asociație de cuvinte care reprezintă o noțiune — ar fi începutul unei propoziții, ar fi, așadar, punctul de plecare pentru mișcarea ideatică ce se realizează în această propoziție. Mișcarea tinde de la noțiunea reprezentată de cuvânt sau de asociația de cuvinte spre una nouă, prin a cărei asociere mișcarea va deveni una închisă în sine. În acest caz, oricum, silaba accentuată din acest cuvânt, sau silaba accentuată ca principală din această asociație de cuvinte ridică pretenție la înălțime. Dacă aceste silabe accentuate sînt precedate de silabe neaccentuate, atunci vocea se ridică la primele. Se petrece o „urcare” de la silabele neaccentuate spre cele accentuate. În același timp, aici apare cazul în care mișcarea progresivă ră-

mine firesc la înălțimea silabei accentuate. Și, mai cu seamă dacă în interiorul cuvintului silabei accentuate îi urmează unele neaccentuate, aceste silabe neaccentuate rămîn firesc la aceeași înălțime. În interiorul cuvintului sau al asociațiilor de cuvinte însele, vocea ar coborî dincolo de accentuare, dar tendința spre mai departe anulează această coborîre.

Dimpotrivă, pare că trebuie să rămînem la această coborîre a vocii în silabele finale neaccentuate ale unui cuvînt, dacă în acest cuvînt se rezolvă o tensiune precedentă sau dacă tendința de completare care există într-o mișcare ajunge la repaus, pe scurt, dacă cuvîntul desemnează încheierea unei mișcări ideatice. Mai întîi, vocea scade în accentuare, atunci cînd aceasta reprezintă cuvîntul sau asociația de cuvinte. Dacă însă silabelor accentuate le urmează alte silabe, atunci accentuarea pare că trebuie să scadă mai departe, căci abia în întregul cuvînt sau în întreaga asociație de cuvinte este atinsă deplina satisfacție.

În fapt, există întotdeauna o tendință spre o atare scădere. Totuși, aici este de observat: cu cît cuvîntul sau asociația de cuvinte se concentrează în accentuare, cu cît, pentru activitatea de percepere, întregul cuvîntului este dat în silaba accentuată, cu atît apare această silabă ca reprezentant complet al încheierii mișcării pe care o desemnează cuvîntul, cu atît mai mult, și în această privință, silaba accentuată este întregul cuvînt. Și astfel scăderea dincolo de accentuare se reduce, vocea rămîne cam la aceeași înălțime. Întreaga mișcare se stingă în silabele următoare, în registrul de profunzime atins de silabele accentuate.

Astfel, am obținut, pe lîngă diferitele posibilități ale înălțimii, și diferite posibilități ale formei mișcării. Am văzut pînă aici; înălțimea este înălțimea relativă a intrării accentuate în mișcare, sau este înălțimea tensiunii „absolute”; mișcarea urcă spre silaba accentuată sau spre

„punctul de gravitație” al unui cuvânt sau al unei asociații de cuvinte, și de acolo scade. Ea urcă spre punctul de intrare accentuat al unei mișcări care țintește mai departe. Ea rămâne la înălțime în mișcarea care include în sine un astfel de țel îndepărtat. Ea scade în accentuarea care reprezintă punctul de gravitație al unui cuvânt sau al unei asociații de cuvinte, dacă în aceasta se realizează deznodământul unei tensiuni precedente. Ea se stingă în silabele accentuate sau mai puțin accentuate de dincolo de acest punct de gravitație. Iar această stingere este o scădere mai departe sau o rămânere la aceeași înălțime, în funcție de gradul în care acel punct de gravitație condensează în sine acel ceva al cărui punct de gravitație este.

Aici adaug îndată o remarcă terminologică: în contrast cu această stingere putem să desemnăm urcarea spre punctul de tensiune ca pe un acord.

Trepte ale urcării și ale coborîrii

La acest acord și stingere va trebui să revenim. Mai întâi, trebuie completate formele posibile de mișcare. Avîntul spre mișcare, ca și încheierea mișcării, au fost gândite în cele precedente ca un avînt absolut sau complet, respectiv ca o încheiere *absolută*. Dar avîntul poate fi și relativ sau parțial, iar încheierea — una relativă sau parțială.

Presupun că există deja o mișcare în care se realizează un avînt spre mișcare. Acum, în mișcarea care se precipită spre înainte intră un nou conținut ideatic care-i oferă o mai mare animație. El sporește oarecum tensiunea. În acest caz, sporește și înălțimea. Sau, invers, mișcarea nu-și găsește încă încheierea într-un punct, dar ea se îndreaptă spre încheiere; un conținut ideatic include în sine o satisfacere parțială a tendinței de completare a mișcării ideatice. În acest caz, vocea scade relativ în el.

Acestor două posibilități le asociem de îndată pe a treia, care se află la mijloc. Evident, cele

două posibilități desemnate se pot menține în echilibru. Mișcarea își găsește într-o accentuare încheierea ei relativă. Simultan, această accentuare este avînt spre o nouă mișcare. Acum accentuarea devine un simplu *punct de trecere* al unei mișcări care rămâne la aceeași înălțime.

Dar să rămânem la acea urcare, respectiv, coborîre. Ea se realizează, înainte de toate, în silabele accentuate. Silabele accentuate sînt într-adevăr reprezentanții cuvîntului și ai conținutului ideatic care se exprimă în el; prin urmare, ele sînt și purtătorii tensiunii și, tot așa, purtătorii satisfacerii parțiale a tendinței. Această urcare, respectiv, coborîre ce se realizează în accentuări o numim urcare, respectiv, coborîre treptată.

Această urcare treptată poate să se transforme însă în alta, diferit structurată. Se poate întîmpla ca urcarea să se realizeze nu în accentuări, ci abia în silabele neaccentuate corespunzătoare și succesive ale urcării. Condiția pentru aceasta este ca momentul evidențiat înainte în mod deosebit, momentul de repaus și de odihnă, să ajungă la valabilitate decisivă în accentuări. Odihna se află în contrast cu precipitarea spre înainte. Dacă însă mă odihnesc într-un punct din mișcarea ce se precipită spre înainte, atunci eu mă opresc un moment din mișcarea spre înainte. Iar aceasta își găsește natural expresia în scăderea vocii. Dar dacă punctul în care zăbovesc nu este un punct în care se satisface tendința de înaintare, ci doar un punct de repaus în mișcarea care tinde spre înainte, atunci intră în opoziție în ceea ce privește registrul vocii două cerințe. Vocea trebuie să coboare și trebuie să rămână la înălțime, respectiv, să urce.

Aceste două cerințe se îndeplinesc simultan în măsura în care vocea scade în accentuare — care este tocmai punctul de oprire —, pentru ea apoi să se ridice în silabele următoare.

Condițiile formei de urcare

Cu această stare de lucruri am făcut cunoștință mai înainte la compararea intonației suabului cu cea a germanului din nord. Suabul, spuneam, se odihnește pe numite accentuări.

Acum, însă, trebuie să ne întrebăm care sint aceste accentuări? Care accentuări *pot* să fie în chip firesc puncte ale unei asemenea „odihne”? Sau: pe care dintre funcțiunile inerente accentuării sintem ispitiți în mod firesc a simți că ne putem „odihni”? Căci despre o atare „odihnă” *firească* este vorba aici.

La acestea, trebuie răspuns: atîta timp cît o accentuare este, conform naturii sale, pur și simplu un *avînt spre mișcare*, de la care noi țintim lăuntric spre o mișcare progresivă, ea nu este, fără îndoială, un punct de odihnă. Țintirea spre o continuare a mișcării este tocmai negarea oricărei tendințe spre repaus sau spre odihnă.

Din contră, nu există un asemenea contrast între repaus, pe de o parte, și „*tensiunea absolută*”, și mai ales „punerea accentului” pe un cuvînt pe care eu îl așez în contrast cu un altul, pe de altă parte. Cît timp o accentuare are această semnificație, vocea tinde în mod egal, firesc, spre înălțime. Dar nu este nici o contradicție în faptul că acest „accent” cîștigă, în același timp, un caracter de odihnă pe cuvîntul în cauză, respectiv pe silaba accentuată a acestuia, și astfel apare ca o tendință opusă celei dintîi.

În fapt, aici nu numai că nu este vorba despre vreo contradicție, ci există o conexiune internă nemijlocită a ambelor tendințe. Amîndouă se trag dintr-o rădăcină unică și nu sint, în definitiv, altceva decît două laturi ale aceluiași lucru.

Rădăcina comună a ambelor tendințe este „*contrastul*”. Rostirea accentuată despre care vorbim aici *opune* totdeauna un conținut ideatic sau mental cel puțin unui *posibil* alt conținut ideatic sau mental. *Afirmația* accentuată este totodată *negație* a unei *negații* gîndite ca posibilă, și invers.

Accentul care se pune pe o *noțiune* trebuie să excludă posibilitatea ca o altă noțiune să fie așezată în locul ei.

Condițiile subiective ale formei de urcare

De aici putem înțelege acel contrast dintre intonația germanilor din centru și din nord, și cea a suabilor. Dacă este așa cum tocmai am spus, atunci „accentul” presupune nemijlocit două posibilități opuse. Prima este aceasta: atenția mea este îndreptată asupra a ceea ce eu neg, respectiv exclud. Eu „*consimț*” la ceea ce îmi opun prin pronunțarea cuvîntului accentuat. Așez ceea ce spun sub punctul de vedere al celor negate.

Cealaltă posibilitate este: atenția mea este îndreptată asupra a ceea ce afirm, asupra *pozitivului*. Eu îl așez pe acesta *în locul* a ceea ce el neagă. Nu însă ca și cum acesta din urmă n-ar exista pentru mine, căci atunci „accentul” și-ar pierde sensul, ci eu neg la fel, ba poate chiar mai hotărît decît în primul caz. Dar în alt fel; nu ca și cum aș „*consimț*” la ceea ce neg sau exclud, ci ca și cum m-aș *îndepărta* de el, l-aș respinge lăuntric, l-aș refuza, iar în ceea ce spun m-aș simți lăuntric sigur, „liniștit”, „satisfăcut”.

Pronunț, de pildă, propoziția „Plouă” (*Es regnet*), și pun accentul pe acest „a ploua”. În acest caz, eu nu constat pur și simplu un fapt, ci îi *opun*, în același timp, posibilitatea contrariului.

Cu cît fac mai mult aceasta, cu atît mai mult există cele două posibilități. Prima dată vreau să spun că nu este timp frumos, *ci* că plouă. A doua oară, că plouă și, *prin urmare*, „firește” că nu este timp frumos. În primul caz, eu informez sau îndeplinesc dorința, exprimată sau presupusă ca firească a altuia, de a ști cum merge timpul, dacă plouă sau este timp frumos. Aici există o „accentuare” a posibilității opuse afirmației mele,

respectiv o acceptare a persoanei pentru care această posibilitate mai există sau încă mai există.

Dimpotrivă, altă dată exprim, în contrast cu această posibilitate opusă, *certitudinea* mea pozitivă: faptul de a ploua este un fapt care ca atare exclude de la sine posibilitatea opusă; aceasta nu mai intră „în discuție” în raport cu faptul. Eu constat faptul ca pe ceva „firesc”, „de la sine înțeles”, al cărui contrariu nu e nici măcar *discutabil*. Cuvinte precum: „bineînțeles”, „firește”, „de la sine înțeles”, „fără îndoială” sint caracteristice pentru acest tip de afirmație sau de atitudine interioară.

Dar, în primul rînd, ele își găsesc expresia în „melodia vorbirii”. Vocea coboară, în acest al doilea caz, în silaba accentuată de la „plouă” (*regnet*), pentru ca, în silaba neaccentuată, să urce din nou sau să se precipite în sus. Dimpotrivă, vocea urcă în primul caz sau în acea primă „atitudine” interioară, în silaba accentuată de la „plouă”, pentru a coborî apoi întrucîtva în silaba neaccentuată a acestui cuvînt.

În această accentuare înaltă există, spuneam, o consimțire la posibilitatea opusă sensului cuvîntului rostit. Această consimțire poate apărea ca amiabilă sau obligatorie. Ea poate deveni apoi un discurs *insistent* și, totuși, poate rămîne amabilă. Dar ea poate și să transforme insistența în insistență obositoare și, în fine, în inoportunitate; socialul se poate transforma în suprasocial.

Dimpotrivă, accentuării profunde a suabului îi este inerentă o rămînere în sine, o izolare interioară, o retragere în sine. Aceasta este, înainte de toate, priincioasă sau confortabilă. În ea există liniște, siguranță de sine, încredere în sine. Dar aceasta poate spori pînă la aroganță respingătoare. Ea poate dobîndi caracterul antisocialului, al autosuficienței lipsite de amabilitate.

Am vorbit despre cuvinte care se potrivesc acestui fel de atitudine interioară. Se știe doar cît de dese sînt, la suabi, întorsături de frază precum „firește”, „da, desigur”, „de la sine în-

țeles”, „aici nu e nici o îndoială”, adică „nu se poate spune nimic împotriva acestui lucru” ș.a.m.d.

Cu aceasta am vrut să spun că aici este vorba, în ultimă instanță, despre caractere naționale și mai cu seamă particularități sociale care condiționează intonația diferită a vocii. Desigur, suabul individual a moștenit intonația vocii sale; el a învățat-o, s-a „obișnuit” cu ea. Dar, tocmai astfel, el s-a obișnuit cu atitudinea interioară specifică ce există aici. Mie personal îmi este perfect familiară această intonație a suabului, la fel ca și aceea din partea centrală și nordică a Germaniei. Dar eu știu că de fiecare dată mă reglez lăuntric în alt chip, că devin socialmente alt om, că dispoziția mea, așa-zicînd, se schimbă, cînd trec de la una la alta.

„Urcarea glisată”

De fapt, particularitatea suabică a intonației, în contrast cu cea din Germania centrală și cea de nord, nu constituie obiectul propriu-zis al interesului nostru. Dar extragem din acest fapt elementul general că în silaba accentuată a unui cuvînt — sau a unui complex de cuvinte — pe care s-a pus accent și căreia, prin urmare, îi aparține în general înălțimea, vocea poate scădea, atunci cînd acest cuvînt apare sau este înțeles totodată ca punct de repaus, atunci cînd reprezentarea ajunge în el la repaus, se satisface, se închide în sine. Că acestui cuvînt, totuși, simultan sau „de altfel”, îi aparține înălțimea, asta se manifestă în urcările succesive ale vocii.

Asta vrea să spună că și la acela la care felul de a vorbi nu este condiționat de un caracter național sau de o atitudine lăuntrică specifică unui popor, pot rezulta în mod firesc aceleași modalități ale intonației, dacă există acea condiție, adică dacă se produce la el acel repaus sau satisfacere în silaba accentuată a cuvîntului rostit accentuat.

Vom cita, pentru a da încă un exemplu din poezie, prima jumătate a pentametruului din acel distih schillerian despre distih, prin urmare cuvintele: „în pentamtru deasupra”; de regulă, citim, bineînțeles:

— — — — —
— — — — —
— — — — —
— — — — —

Dar pot citi și așa:

— — — — —
— — — — —
— — — — —
— — — — —

În acest caz, pentru mine „pentamtru” este un punct de repaus relativ sau un punct de satisfacție. Mișcarea dintre cele două puncte ale contrastului: „hexamtru” și „pentamtru”, s-a sfârșit sau a ajuns la „repaus”. Confruntarea acestor două noțiuni este încheiată. Prin urmare, eu mă pot comporta lăuntric așa cum m-aș comporta lăuntric în mod necesar dacă afirmația pe care o exprimă distihul s-ar prezenta în formă: „în hexamtru urcă ș.a.m.d. Altfel este la *pentamtru*. În el scade ș.a.m.d.”

Cu aceasta însă nu este încheiată întreaga propoziție. De aceea urcă iarăși vocea în silabele finale neaccentuate de la „pentamtru”.

Acest ultim tip de urcare vrem să-l desemnăm în cele ce urmează cu un nume mai special. Vrem ca, în contrast cu urcarea „treptată”, să-l numim „urcare glisată”.

În exemplele citate adineauri, vocea coboară în silaba accentuată sub înălțimea mișcării precedente. Dacă presupunem însă că momentul „odihnei” se reliefează în măsură mai mică, atunci vocea va rămâne la înălțimea precedentă sau se va ridica relativ. Și în acest caz urcarea rămâne una glisată, dacă următoarea silabă neaccentuată urcă la o înălțime mai mare. Caracteristica urcării

glisate este într-adevăr tocmai aceea că tendința de urcare a vocii, inclusă într-un cuvânt în silaba accentuată, este relativ anulată. În ce măsură este anulată, asta depinde de cât de mult se reliefează tendința contrară, adică tendința de odihnire sau momentul relativei satisfacții sau al relativei încheieri, și poate învinge pentru un moment acea tendință de urcare.

Coborîre glisată

O modificare asemănătoare poate suferi, însă, și coborîrea. După cum urcării treptate îi corespunde o coborîre treptată, tot așa unei urcări glisate îi corespunde o coborîre glisată. În prima, urcarea este reținută în silaba accentuată. Dar, tot așa, și coborîrea poate fi reținută în silaba accentuată; numai că aici condiția este cea opusă.

Mișcarea *descendentă* este oprită atunci când mișcarea dintr-un cuvânt se apropie de o încheiere, prin urmare, atunci când în cuvânt există o satisfacere parțială a tendinței; în același timp, însă, și atunci când ideea desemnată prin cuvânt are caracter de noutate, sau intră în contrast cu cele precedente, sau aduce un nou moment de tensiune în mișcare. Sau, spus invers, atunci când ideea poartă în sine acest caracter de tensiune, în același timp, însă și când mișcarea merge în întimplarea sfârșitului ei sau a punctului de încheiere, când include, prin urmare, în sine o relativă satisfacție.

Aici există iarăși, simultan, tendința de coborîre a vocii și tendința urcării ei. Amîndouă se unesc astfel: vocea se ridică sau rămîne la înălțime în silaba accentuată pentru a cobori în cele neaccentuate succesive, respectiv, a cobori în continuare.

Și aici sînt posibile, din nou, multe grade. Se poate ca vocea să urce mai mult sau mai puțin în silaba accentuată, respectiv să se mențină la înălțimea precedentă. În ce măsură se

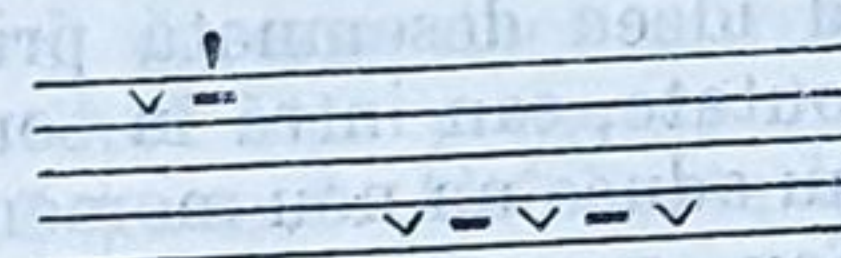
întimplă aceasta, depinde de gradul de tensiune pe care ea îl reprezintă.

Un exemplu de coborire treptată este „Trandafirul din cîmpie“, pe care mi-l imaginez rostit după schema:



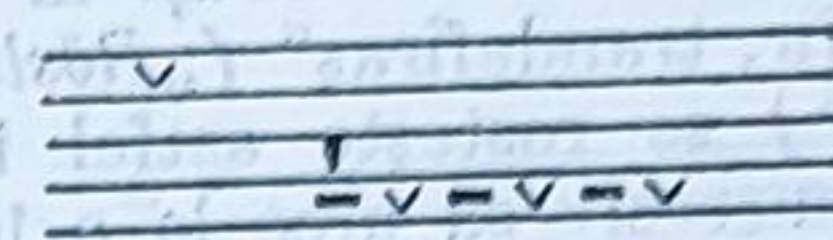
Un exemplu de coborire glisată există în ultimele silabe ale propoziției: „căci în inima mea a încolțit iubirea“ („Da hat in meinem Herzen die Liebe aufgegangen“).

Aici, silaba neaccentuată de la „Liebe“ poate rămîne la înălțimea lui „die“; silabele neaccentuate succesive coboară apoi și vocea rămîne în continuare cam la profunzimea atinsă aici. Mișcarea din ultimele trei cuvinte ale acestei propoziții are, în acest caz, forma:



Dacă accentuarea cuvîntului „Liebe“ devine mai insistentă, mai impulsivă, dacă sporește sentimentul neobișnuitului care apare din comparație cu cele precedente, dacă devine, poate, chiar un sentiment de triumf, atunci vocea se ridică în „Liebe“ deasupra premergătorului „die“. Dacă sentimentul pe care vorbitorul îl are față de cuvîntul „iubire“ capătă caracterul siguranței calme, al rămîinerii sigure în sine, al interiorității închise în sine, atunci vocea coboară în „Liebe“ sub „die“. Dacă lipsește în întregime acel moment impulsiv insistent, adică dacă rămîne numai satis-

facția și conștiința posesiunii sigure, în acest caz ia naștere o mișcare de forma:



Ambele tipuri de urcare și de coborire conferă, totodată, constant, mișcării totale în care ele pătrund un caracter special. Urcarea treptată este precisă, sigură, decurgînd liber din sine; prin urmare, ea conferă mișcării totale un caracter de fixare decisă. Urcarea glisată, din contră, se reține în sine și caracterizează astfel mișcarea totală ca pe una reținută în sine cel puțin la început. E nevoie de depășirea unei tensiuni pentru ca mișcarea să poată progresa liber.

Același lucru e valabil și în cazul coboririi treptate și glisate. În coborirea treptată, mișcarea progresează precis și sigur de la un punct spre punctul de repaus, mișcarea coboritoare se desprinde de înălțimea precedentă; ea este o parte autonomă a mișcării globale. Astfel apare și mișcarea precursoare în grad mai mare autonomă, desfășurîndu-se liberă în sine. Din contră, coborirea glisată se epuizează în mișcarea premergătoare. Astfel apare, invers, legată de aceasta, continuîndu-se în ea, prin urmare desfășurîndu-se mai puțin liber în ea însăși și în măsură relativ mai mică încheiată.

Urcare și coborire săltărețe

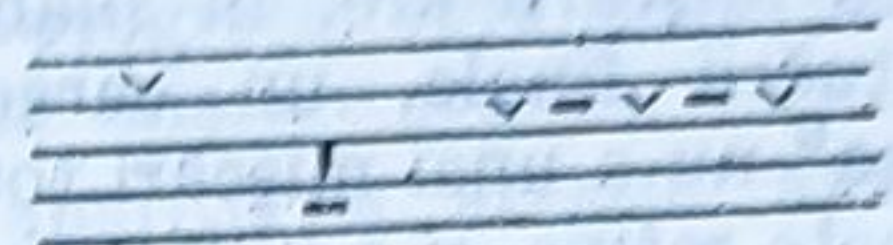
Urcarea și coborirea se pot modifica însă și în direcția contrară. Vocea, presupun eu, are într-o silabă accentuată o anumită înălțime și dobîndește într-o silabă accentuată succesivă o înălțime mai mare. Dar aici prima înălțime este, totodată, un punct de oprire relativă. Cu alte cuvinte, în mișcarea totală există o tendință de înaintare, o sporire a tensiunii; dar aceasta se realizează

intermitent, cu *puncte de repaus* relativ intermediare. În acest caz, vocea coboară după prima accentuare, pentru a urca iarăși în a doua. De pildă, „trandafir, trandafir” („*Röslein, Röslein, Röslein schön*”) se rostește astfel încît fiecare „trandafir” succesiv să urce la o înălțime mai mare în silaba sa inițială accentuată. Dacă survine aici, după cum vom vedea, după fiecare „trandafir” o mică pauză — care trădează o stagnare sau o ezitare interioară, un „avertisment” —, atunci vocea coboară în silaba accentuată a primilor doi „trandafir”. Astfel, urcarea treptată a devenit „săltăreață”.

Dar la fel poate și *coborîrea* treptată să devină săltăreață. Condiția pentru aceasta este, din nou, oprirea sau odihna pe silaba accentuată. Astfel, silaba accentuată devine tot mai apăsată, după cum cere natura coborîrii, în sine. Apoi vocea urcă relativ în silabele următoare neaccentuate. Un exemplu de astfel de coborîre săltăreață poate exista în schillerianul „ea coboară melodios” („*fällt sie melodisch herab*”). „*Fällt*”, a doua silabă de la „*melodisch*” și a doua silabă de la „*herab*” reprezintă treptele coborîrii. După cele două prime silabe accentuate, însă, vocea poate să se ridice puțin de fiecare dată. Se simte cum în aceasta se manifestă o „odihnire” pe silabele accentuate. Precum în urcarea săltăreață, și la coborîrea săltăreață treapta izolată a urcării, respectiv a coborîrii, capătă de fiecare dată o greutate deosebită, și astfel întreaga mișcare dobîndește un caracter substanțial, accentuat, viguros.

Această coborîre a accentuării descendente sub silabele neaccentuate succesive poate, însă, finalmente, să aibă loc și acolo unde coborîrea se realizează nu în mai multe, ci într-o singură accentuare.

Aici revin din nou la „iubirea a încolțit”; suabul va pronunța, poate, aceste cuvinte în forma:



Aici odihna a atins cel mai înalt grad al său. Sentimentul față de cuvîntul „iubire” este în cea mai mare măsură sentimentul siguranței calme, stabile în sine. Aici nu coborîrea, ci tendința de progresie care există încă și în accentuarea finală, anume a progresiei spre următoarele silabe neaccentuate, este oprită sau intreruptă prin zăbavă. Urmarea este că această tendință apare apoi întărită. Prin urmare, aici intervine în coborîre un tip de coborîre glisată. Această stare de lucruri nu poate mira, căci, evident, coborîrea săltăreață nu este nimic altceva decît o asociere la coborîre a condiției urcării glisate. Urcarea glisată și coborîrea săltăreață își au amîndouă temeiul în zăbava sau în odihna pe o silabă accentuată.

Armonizări și stingeri de sunete

La coborîrea glisată, spun eu, coborîrea sau progresia spre punctul de repaus concluziv este reținută în cuvîntul în care vocea este pe cale să coboare. Astfel, este reținută și întreaga mișcare ce continuă spre ultimul capăt al întregului. Ea este reținută într-un punct de tensiune. Această tensiune este totodată un moment din mișcarea totală. Mișcarea totală progresează spre punctul de tensiune. Așadar tensiunea preexistentă a urcat succesiv spre acest punct. Silabele succesive neaccentuate sau mai puțin accentuate care coboară în profunzime sînt, în acest caz, un răsunset al mișcării totale dincolo de acest punct de tensiune. Ele sînt, mai precis spus, o „amortizare” a

acestora, unde „amortizarea“ ne amintește totodată și coborîrea în profunzime.

Dar și atunci cînd coborîrea nu este glisată, ci treptată, sau atunci cînd ea se realizează deodată, stingerea mișcării are, în silabele care urmează accentuării finale, un caracter analog. Este „stingerea“ nu a unei mișcări totale reținute sau care se poate reține, ci a uneia ajunse în stare de repaus, dar totuși nu complet anulate dincolo de punctul în care e necesară starea ei de repaus. Orice condensare a unui cuvînt sau a unei asociații de cuvinte într-o silabă accentuată medie sau inițială reține mișcarea ce străbate prin această silabă întregul cuvînt. Iar dacă cuvîntul sau asociația de cuvinte este încheierea unei mișcări totale, atunci mișcarea totală pare deplină și, totuși, nu încă sfîrșită, prin urmare, într-un anumit grad puternic reținută; continuarea mișcării dincolo de această silabă este, în acest caz, o stingere tocmai a acestei mișcări totale dincolo de acest punct care oferă oprire.

Această stingere este un motiv care își are analog și în alte domenii, în primul rînd în domeniul arhitecturii, dar la fel de bine și în domeniul artei textile. Despre asta a fost vorba și într-o ocazie precedentă. Amintesc stingerea mișcării descendente a triglifelor în picuri sau mișcarea ascendentă a unei clădiri spre figurile din coronament. Ca și acolo, în cazul nostru stingerea este cu atît mai motivată cu cît mai tare presează sau se încordează succesiv spre înainte mișcarea precedentă. Invers, stingerea împrumută întotdeauna mișcării premergătoare un atare caracter. Mișcarea pare să spargă barierele ce i se pun și, chiar dacă epuizată de rezistența întîlnită, să continue și să se stingă dincolo de barieră.

Armonizări și stingeri ale mișcării totale

Acestui motiv al stingerii i se opune motivul armonizării sau al progresiei spre accentuare și tensiune, despre care a fost deja vorba. Această

armonizare este, firește, cum s-a spus mai sus, dat fiind că e o progresie spre tensiune, o urcare, precum stingerea este o coborîre.

Această armonizare are, înainte de toate, importanță ca progresie spre acea accentuare care se instituie ca mișcare totală.

Este o apariție a acestui avînt — și, prin aceasta, a mișcării totale — din repaus. Ea este, prin urmare, în mod firesc, o apariție din profunzime.

Firește, după împrejurări, și avîntul spre mișcare și, prin aceasta, mișcarea însăși poate să se armonizeze dinspre înălțime. Dar aceasta nu este o armonizare propriu-zisă. În propoziția: „Era un rege în Thule“ („*Es war ein König in Thule*“), mișcarea se urcă la „König“. Dar întregul ar putea să înceapă și într-un registru mai înalt.

În acest caz, ar exista o anumită înclinație spre relativa accentuare a lui „Es“. „Es“ apare ca un fel de avînt accentuat spre mișcare. De altfel, în ipoteza expusă, mișcarea nu ar părea că a început propriu-zis cu „Es“, ci este ca și cum ar răsuna dintr-o mișcare identică deja preexistentă, ca și cum s-ar fi declanșat dintr-o idee care există deja în mine. În această idee există o tensiune interioară. La aceasta ia parte, în primul rînd, mișcarea ce începe cu cuvîntul „Es“. Tensiunea se destinde în acest caz într-un fel în progresie spre „König“. Impulsul mișcării interioare ajunge, relativ, în această *image* determinată, la repaus. Totodată, această *image* este punct de plecare spre mai departe.

Totuși, această stare de lucruri e exterioară în raport cu examinarea actuală. Noi considerăm aici întregul ritmic ca pe ceva ce există în sine și complet încheiat, așadar, nu ca pe ceva care provine dintr-o mișcare lăuntrică precedentă.

Tocmai de aceea, și posibilitatea contrară ca în încheierea întregului ritmic să nu aibă loc o coborîre, ci o urcare a vocii, nu are importanță pentru noi, aici. Se înțelege de la sine că așa se întîmplă, dacă la sfîrșitul întregului ritmic se

află o întrebare. Nici în acest caz mișcarea ritmică nu este încheiată: ea continuă într-o mișcare sau dispoziție mentală aflată dincolo de sfârșit. Că asemenea dispoziții pot avea o înaltă semnificație pentru sensul și conținutul afectiv al unei poezii, nu este, firește, negat de această observație. Dar despre asta nu vom vorbi aici.

Mai trebuie remarcat: armonizarea și stingerea se află una față de cealaltă în relație de reciprocitate. Armonizarea este o urcare succesivă a tensiunii. Aceasta ne face să așteptăm o tensiune care să continue sau ne face dispuși să realizăm lăuntric una. Dacă acestui fapt nu i se opun momente care să reducă tensiunea, să încetinească mișcarea sau s-o oprească, sau momente de stingere în progresia mișcării, atunci stingerea apare motivată în măsură specială după accentuarea concluzivă.

Relația mișcărilor parțiale

Mișcarea globală a unui întreg ritmic se disociază în mișcări parțiale, mai mult sau mai puțin autonome. Orice asemenea mișcare parțială poate, la rîndul ei, începe și sfîrși într-o accentuare unică sau în trepte: și ea se poate armoniza și stinge. Iar fiecare nouă mișcare parțială poate începe momentan într-un punct, sau se poate armoniza. Totodată, însă, începutul și sfîrșitul mișcărilor parțiale sînt momente din mișcarea totală progresivă. Astfel, aceste forme dobîndesc o nouă semnificație.

Aici sînt de deosebit, de două ori, două posibilități contrare. Accentuarea finală a unei mișcări parțiale premergătoare poate ține de înălțime sau de profunzime. Acesta este cazul, dacă ea este purtătoarea unei tensiuni, fie aceasta o tensiune absolută, adică una care, independent de tendința spre progresie, rezidă în însuși cuvîntul respectiv, fie o tensiune care, prin avîntul spre înainte al mișcării globale, apare dincolo de încheierea mișcării parțiale. Din contră, accentuarea de

încheiere ține de *profunzime*, dacă în ea, respectiv în cuvîntul sau în asociația de cuvinte care se condensează în ea, o mișcare premergătoare ajunge relativ la repaus.

Iar aici intervine celălalt contrast a două posibilități: mișcarea totală poate apărea în măsură mai mare ca una *progresînd* nemijlocit de la o parte la alta, *trecînd dincolo*, *străbătînd* părțile, și se poate ca cele două părți să fie în măsură mai mare autonome, fiecare reprezentînd în sine idei relativ încheiate.

Să presupunem, mai întîi, că are loc prima dintre aceste două posibilități. Deci, mișcarea ar fi una cît se poate de unitar continuă. În acest caz, încheierea momentană — prin urmare, cea care nu se stinge — a unei mișcări parțiale antecedente reprezintă, în mod evident, o oprire a mișcării totale. Iar aceasta încheie în sine o tendință de ieșire dincolo de încheierea relativă care o oprește. Această tendință se realizează apoi în armonizarea noii mișcări parțiale. Aceasta preia mișcarea reținută.

Altfel se întîmplă dacă mișcarea premergătoare se stinge. În acest caz, această mișcare care se stinge este preluată prin armonizarea noii mișcări parțiale. În fiecare dintre aceste două cazuri, mișcarea armonizantă va rămîne la înălțimea încheierii, respectiv a stingerii mișcării premergătoare.

Așa va fi, zic eu, dacă mișcarea generală este una continuă cît mai unitar cu putință. Dar și invers: o asemenea preluare a mișcării premergătoare la aceeași înălțime produce, respectiv întărește, impresia mișcării continue.

Acest început la aceeași înălțime nu va avea loc, însă, dacă a doua mișcare parțială începe cu o accentuare principală. Oricum, această accentuare se poate alipi nemijlocit, *temporar*, sfîrșitului mișcării precedente.

În acest caz, și acest început printr-o accentuare principală apare ca o preluare a mișcării premergătoare, dar ca una care adaugă un nou avînt mișcării. Astfel, mișcarea care e reținută

În încheierea *momentană* sau care se stinge apare continuată.

Dar și mișcările parțiale pot fi cît se poate de autonome una față de alta, stînd alături ca părți coordonate ale unei idei globale. Această autonomie sau separare interioară își găsește expresia în pauze. Pauza este locul echilibrării și al reculegerii. Stingerea căreia îi urmează pauza devine dispariție (*Verklingen*). Acum noul avînt al mișcării este în *mai mare măsură* unul nou. Iar *armonizarea* nu este o continuare a mișcării premergătoare sau a tendinței de mișcare, ci o naștere din repaus a unei noi tensiuni. Mișcarea armonizată urcă, prin urmare, dintr-o *profunzime mai mare*.

Totuși, această profunzime este una de tip special; anume, o profunzime în care a avut loc *reculegerea*. Nașterea noii mișcări nu este o naștere din nimic, ci una provenită din „reculegere”. Pauza nu este goală, ci este umplută tocmai de acest proces de reculegere. Aceasta este modalitatea în care, aici, mișcarea continuă lăuntric, iar mișcările parțiale se asociază în mișcarea totală. Chiar și pauza despărțitoare leagă, deși numai lăuntric.

Capitolul al șaselea APARIȚIA ÎNTREGULUI RITMIC

Două principii ritmice

N-am discutat la începutul capitolului al patrulea felul în care *apare* întregul ritmic. În modul cel mai simplu, spuneam, ia ființă din asocierea a doi amfimacri. Totuși a rămas discutabil dacă aceasta ar produce un întreg pe deplin satisfăcător. În expunerile următoare am considerat întregul ritmic ca pe o unitate de mișcare închisă și totodată multiplu diferențiată în sine, ca pe o propoziție care se desfășoară unitar între începutul și sfîrșitul ei. Am vorbit despre armonizare și stingere, despre urcare și coborîre, despre formele alternative ale mișcării în această unitate închisă.

Cu această observație, ne-am îndepărtat cu totul de aceea de la care am pornit inițial, adică de la contemplarea întregului ritmic ca o succesiune regulată de elemente și unități de elemente.

Dar și această din urmă observație își afirmă dreptul alături de cealaltă. Există alături cele *două* principii de construire a unui întreg ritmic: întregul ritmic este, pe de o parte, o succesiune de elemente și unități; el este, pe de altă parte, o unitate închisă în sine. În măsura în care, pe de altă parte, este o unitate, domină în el principiul diferențierii interne a acestei unități, al disocierii ei în contraste, al acțiunii reciproce și al

echilibrului în contrast. Dacă examinăm apariția întregului din primul punct de vedere, atunci aceasta apare ca o naștere din afară, ca o devenire prin adăugarea unei părți după alta; dacă îl examinăm din al doilea punct de vedere, atunci ea apare ca o devenire sau o dezvoltare dinlăuntru. Acolo punctul de plecare sînt elementele și părțile, iar scopul, unitatea întregului; aici, invers. Acolo drumul merge de la periferie spre centru, aici, de la centru spre periferie. Aceste două căi de apariție a întregului ritmic pot fi comparate cu gîndirea inductivă și cea deductivă. Și calea inducției este o cale dinspre periferie, dinspre multitudinea faptelor. Deducția, dimpotrivă, pornește de la unitate. Ea este o descompunere a unității într-o pluralitate.

Subliniind aici aceste două principii, nu vorbesc despre ceva nou pentru noi. Ne-am mai întîlnit în mai multe rînduri cu acest contrast. Încă la sfîrșitul capitolului al doilea s-a arătat că întregul ritmic e o acțiune închisă în sine și că aceasta n-ar putea exista fără contrast intern, fără tensiune și fără depășirea tensiunii. Acest contrast și această tensiune nu rezultă din simpla asociere de părți după principiul unificării calitative, ci din diferențierea dinspre înăuntru. Contrastul și tensiunea presupun o unitate lăuntrică.

Și am văzut mai departe, în al patrulea capitol: unitățile de mișcare ritmice elementare se nasc și se ordonează împreună, pe de o parte, după principiul dualității și al dualității potențate. Dar acestui principiu i s-a opus principiul diferențierii elementelor calitativ diferite, conținute în acea acțiune încheiată: început, mijloc și sfîrșit. Principiul acestei diferențieri este un principiu al triadei.

O asemenea diferențiere am întîlnit mai întîi în cadrul unității de mișcare ritmice. Am văzut amfimacrul extinzîndu-se din interior și diferențîndu-se, iar accentuării inițiale și celei finale opunîndu-li-se o accentuare mijlocie mai mult sau mai puțin echivalentă. În ea se concentra

relativ autonom, într-un punct, *progresia între început și sfîrșit*. Și am întîlnit același principiu la asocierea unităților de mișcare ritmice. Principiului dualității i s-a opus și aici principiul triadei. A rezultat contrastul dintre o unitate de mișcare elementară, care reprezintă baza, o a doua, care include tensiunea sau urcarea spre tensiune, și o a treia, semnificînd deznodămîntul sau coborîrea spre punctul de repaus.

Această triadă s-a repetat în întregurile potențate sau s-a combinat cu dualitatea.

În toate aceste cazuri principiul dualității se menține în măsura în care domină „succesiunea” și, prin urmare, cerința unificării calitative a acesteia. Din contră, principiul triadei apare în măsura în care ajung la dominație unitatea închisă a întregului și principiul diferențierii iminente a acesteia. Cele două se împacă, totuși, sau se pot împacă: principiul triadei revine în principiul dualității pentru că, în unitatea diferențiată, „baza” se diferențiază lăuntric într-o dualitate.

Principiul revenirii periodice a aceluiași lucru

Aici vom urmări în special opoziția celor două principii. Trebuie să arătăm, mai cu seamă, cum în acțiunea reciprocă a celor două principii întregul ritmic se naște nu istoricește, ci din firea lucrurilor.

Aici, *succesiunea* de elemente sau părți apare ca cea dintîi, ceea ce înseamnă: ca mai elementară. Întregul ia ființă, în primul rînd, prin adăugarea unei părți la alta. Abia în interiorul astfel ivitei unități are loc diferențierea.

În realizarea acestui principiu elementar trebuie să diferențiem din nou diverse trepte. Să ne amintim punctul de plecare al analizei noastre din capitolul întîi. Am văzut acolo că întregul ritmic se naște, în primul rînd, prin faptul că accentuările și neaccentuările se succed regulat și că cele din urmă se subordonează celor dintîi în

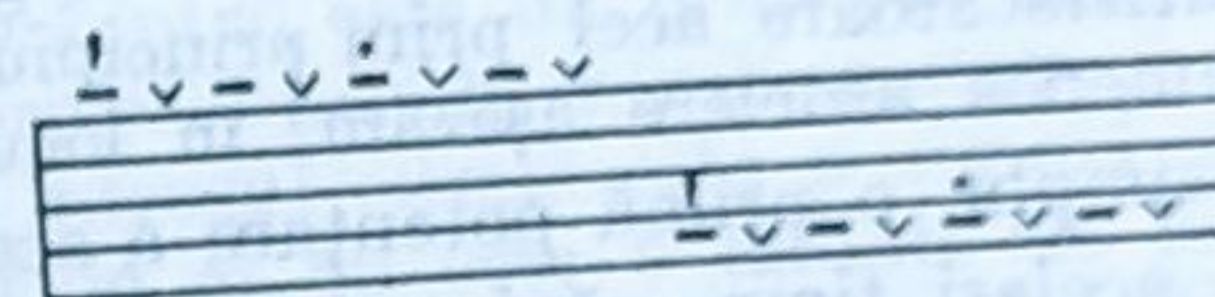
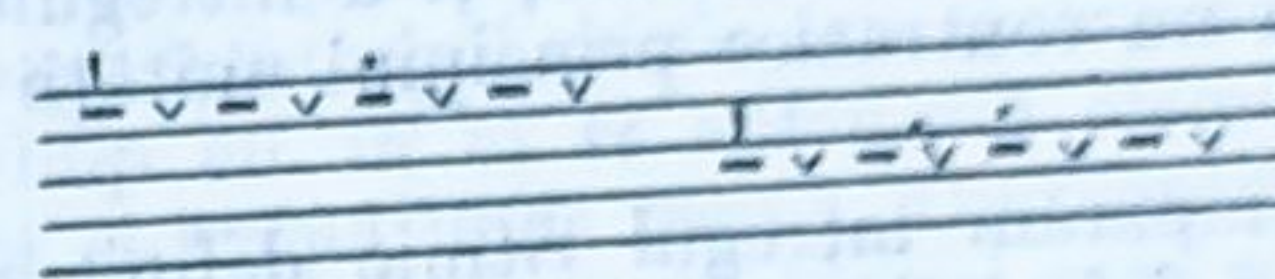
mod regulat. Aici, „regularitatea” *deplină* înseamnă că fiecărei accentuări îi aparțin la fel de multe elemente neaccentuate anterioare și posterioare, sau că fiecărei accentuări i se subordonează același număr de elemente anterioare și posterioare. Această alternanță regulată sau această ridicare și coborire egal ondulatorie a mișcării ritmice, care există în ea, bucură, fiindcă ea corespunde tendinței sufletului ca, odată ce a început să se manifeste într-un anumit fel, să continue manifestarea în mod identic.

Dar întregul ritmic nu este un simplu șir de elemente individuale accentuate și de elemente neaccentuate subordonate acestora, ci unitățile inferioare care rezultă mai întâi de aici sunt condensate din nou în unități superioare, care își au „punctul de greutate” în accentuările principale. Întregul ritmic este o succesiune de „grupe” de accentuări principale și de elemente corespunzătoare neaccentuate și mai puțin accentuate. Iar dacă ne întrebăm acum, din nou, din această perspectivă, cum se naște întregul ritmic, răspunsul va suna, în consecință: el se naște pentru că se succed unități identice de tipul arătat, adică pentru că accentuărilor identice le sunt coordonate în același fel elemente anterioare și posterioare mai puțin accentuate și neaccentuate.

Și, în fine, întregul ritmic constă din *unități de mișcare* elementare. Aici pare a se dovedi valabil în primul rând principiul revenirii periodice a aceluiași lucru. Întregul ritmic se naște pentru că se asociază unități de mișcare ritmice identice.

Dar cea mai simplă și mai lipsită, în sine, de contraste coordonare de elemente spre o atare unitate este, cum s-a văzut, coordonarea după principiul dualității. Două unități de mișcare elementare, în fiecare — două unități identice constând dintr-o accentuare principală și elemente dependente mai puțin accentuate și neaccentuate, în acestea, din nou, de fiecare dată — două sau de două ori două unități identice inferioare, așa ia ființă un întreg care se supune cu totul aceluși principiu elementar.

În fapt, se pare că un întreg ritmic rezultă pe această cale. Eu asociez unui troheu un al doilea troheu, apoi acestui ditroheu un al doilea ditroheu, unității celor doi ditrohei, o a doua astfel de unitate și, în sfârșit, din nou, unității alcătuite din două asemenea unități, o unitate identică. De aici rezultă un posibil întreg ritmic; acesta are forma:



Principiul diferențierii imanente

Astfel avem aici, în realitate, mai mult decît o simplă succesiune de asemenea unități, ordonată după principiul revenirii periodice a aceluiași lucru sau al unificării calitative. Avem un sistem; iar acest sistem este construit după un principiu nou, și anume, chiar după acel principiu al unității de mișcare închise și divizate în sine, adică după acel punct de vedere pentru care întregul nu mai este o simplă succesiune, ci o unitate unică divizată în sine, o acțiune închisă în sine, care se desfășoară între începutul și sfârșitul său. Fiecare două dintre cele patru unități alcătuite din cîte doi ditrohei sunt asociate într-o unitate de mișcare elementară unică, iar două asemenea unități sunt asociate în întregul ritmic închis în sine. Iar în acesta nu mai domină principiul unificării calitative, al succesiunii, ci principiul contrastului și al echilibrului în subordonare. Unitatea de mișcare elementară ia naștere pentru că unei accentuări principale în care se concentrează concludiv întreaga mișcare i se opune relativ autonom o accentuare principală

anterioară, care îi ține echilibru; iar întregul ritmic se naște pentru că două asemenea unități de mișcare vor fi concentrate, după un principiu identic, într-o unitate superioară.

De aici rezultă, firește, în acest caz, un întreg *specific*. Acesta se distinge, în primul rând, prin lunga stingere a mișcării după accentuarea concludivă a celor două unități ritmice sau a celor două jumătăți, prin urmare, și a întregului. Totuși, asta nu contrazice principiul unității încheiate.

Să comparăm întregul ritmic definit aici cu asocierea a doi amfimagi. În aceasta nu găsim în măsură satisfăcătoare acel prim principiu. Dacă într-o asemenea asociere așezăm, în locul amfimagului simplu, o primă potențare a acestuia și lăsăm, în același timp, să intervină în aceasta, între fiecare două accentuări, două neaccentuări, atunci rezultă schema pentametrelui. Evident, aplicarea strictă a principiului revenirii periodice a aceluiași lucru sau al succesiunii ordonate regulat ar transforma acest pentametrul într-o succesiune de două ori patru dactili, dintre care, întotdeauna, primul și al treilea ar fi purtătorii unei accentuări principale.

Pentametrii nu există de obicei în sine; ei nu contează ca desăvârșiți în sine, ca un singur întreg ritmic posibil. Ei se sprijină în mod firesc pe hexametri.

Totuși, și hexametrul păcătuiește, s-ar părea, și încă în măsură mai mare, față de principiul revenirii periodice a aceluiași lucru. Acesta nu este violat numai în cadrul jumătăților sau al unităților de mișcare elementare, ci și în succesiunea celor două jumătăți. A doua jumătate a hexametrelui are alt aspect decât prima. În consecință, principiul revenirii periodice a aceluiași lucru când pare a fi valabil, când nu.

Relația reciprocă a celor două principii

În realitate, cele două principii așezate alături aici au întotdeauna valoare unul lângă altul, fiecare în sfera sa. Sferele, însă, sînt diferite.

Primul principiu este, precum s-a spus, un principiu al succesiunii, al progresiei de la o parte la alta, al apercepției care îmbină succesiv o parte cu alta. Acest principiu se menține, prin urmare, *atîta timp cît* întregul ritmic este o succesiune, deci *atîta timp cît* în el se ordonează element lângă element și grupă lângă grupă. Din contră, principiul unității de mișcare închise și care se diferențiază dinăuntru este un principiu al *întregului* și al mișcării realizate în întreg *ca atare*.

Dar întregul ritmic este o simplă succesiune atunci cînd el nu este o unitate de mișcare, ci părțile care se succed au autonomie. El nu mai intră sub incidența succesiunii exact *în măsura în care* în el cîștigă dominație momentul unității de mișcare. Și, prin urmare, și principiul revenirii periodice a aceluiași lucru se menține în drept numai în măsura în care părțile nu se contopesc în întreg, ci își păstrează autonomia. El nu se mai menține în drept, pretenția sa la valabilitate se micșorează și în locul lui apare principiul unității de mișcare încheiate și care se diferențiază lăuntric, în măsura în care părțile renunță la autonomia lor *în favoarea* unității sau a mișcării generale unitare. Aceasta înseamnă că în întregul ca întreg sau *atîta timp cît* el este un întreg unificat, tendința revenirii periodice a aceluiași lucru se subordonează cerinței unității de mișcare închise.

În același timp, e valabil, desigur, la fel de bine, și inversul: întregul nu este un întreg sau nu este o unitate de mișcare *atîta timp cît* părțile au autonomie. În măsura în care acesta este cazul, principiul revenirii periodice a aceluiași lucru ridică, prin urmare, o pretenție corespunzătoare la valabilitate.

Cu toate acestea, este firesc oricărui întreg, care a apărut o dată ca întreg, ca părțile să i se

subordoneze și, tocmai astfel, să renunțe relativ la pretenția de a semnifica ceva în sine. Așadar, este firesc și întregului *ritmic* ca în el să aibă loc acea subordonare a principiului revenirii periodice a aceluiași lucru față de principiul unității de mișcare încheiate.

Dar această subordonare nu este sinonimă cu anularea primului principiu. Noi știm: valoare estetică mai înaltă are nu acel întreg care se prezintă, după posibilități, ca un simplu întreg unitar, ci acela în care individualul își păstrează autonomia, atita timp cât poate face asta fără să prejudicieze unitatea întregului. Autonomia individualului în subordonare place. Prin urmare, principiul revenirii periodice a aceluiași lucru se subordonează, și în întregul *ritmic*, principiului unității de mișcare încheiate, astfel încât acest principiu rămâne valabil atita timp cât e compatibil cu cerința unității întregului. Cu un cuvânt, și în privința raportului dintre aceste două principii este valabil principiul *echilibrului* în subordonare.

În întregul *ritmic* au însă cea mai mare pretenție la autonomie unitățile elementare din care acesta constă inițial; apoi, subordonat, și grupele de accentuări principale, și elementele corespunzătoare mai puțin accentuate sau neaccentuate. Și, în sfârșit, încă mai subordonat, ultimele părți ale mișcării globale. Dar în măsura în care părțile au pretenție la autonomie, rămâne valabil pentru ele, cum s-a spus mai sus, principiul revenirii periodice a aceluiași lucru, alături de principiul unității de mișcare încheiate.

Astfel, s-a obținut principiul în care se concentrează cele două principii antagonice.

Acest principiu are valoare universală. Asta nu exclude totuși ca, o dată, într-un întreg *ritmic*, mișcarea unică realizată în el să-și valorifice în mai mare măsură unitatea, iar altă dată să aibă mai mare autonomie părțile. În funcție de aceasta, pe lângă principiul unității închise, și principiul revenirii periodice a aceluiași lucru are o importanță mai mică sau mai mare. Dar

și această constatare trebuie inversată: în măsura în care principiul revenirii periodice a aceluiași lucru e valabil alături de cel al unității de mișcare închise, unitatea întregului slăbește, iar părțile se reliefează autonom. În această situație, se pune întrebarea cum se împacă această autonomie a părților cu unitatea întregului. Evident, există, însă, pericolul ca reliefaarea prea pretențioasă a acestui principiu să distrugă unificarea.

Prima transformare a formei elementare

Schema noastră de mai sus arată că, observată din afară, revenirea aceluiași lucru se menține pe deplin în drepturi și, în același timp, capătă valabilitate principiul unității încheiate. Am văzut mai sus în ce măsură se petrece aceasta.

Dar și aici, după cum am văzut, unirea celor două principii nu este o simplă alăturare, ci o acțiune reciprocă. În mod special, prin al doilea principiu, primul este relativ anulat. Acele patru grupe s-au schimbat în esența lor lăuntrică. Accentuările principale nu mai sînt identice și, astfel, s-a deplasat totodată și subordonarea. Elementele primei grupe sînt, totodată, subordonate celei de-a doua accentuări principale, și toate elementele, în general, sînt subordonate finalmente accentuării concluzive a întregului. Sau, dacă luăm în considerație mișcarea: primele începuturi de mișcare; următoarele două accentuări principale sînt puncte de încheiere. Elementele succesive ale acestora reprezintă stingerea mișcărilor ambelor jumătăți dincolo de accentuarea de încheiere. Iar elementele successive accentuării de încheiere a primei jumătăți au, în același timp, funcția de a conduce mișcarea spre a doua jumătate. Iar în elementele succesive accentuării finale a celei de-a doua jumătăți se stinge, în același timp, mișcarea unificată a întregului.

Totuși, aici, în întreg iese încă în relief în mod pretențios principiul revenirii periodice a aceluiași lucru. Întregul apare relativ ca repetiție, ca juxtapunere temporală. El satisface, prin aceasta, simțul ritmic *elementar*, care, în primă linie, este atent la modalitatea progresiei și, firește, se complace să resimtă continuu, netulburat, o anumită modalitate a fluxului și refluxului mișcării interioare și a divizării ei succesive, se complace să se „legene” în aceasta. El nu satisface pe deplin necesitatea unei mișcări închise în sine, dar totodată animate lăuntric, a unei acțiuni interioare consolidate și diferențiate în sine.

Dacă, însă, în acel întreg ritmic, esența interioară a aceluiași grupe s-a schimbat o dată, în modul arătat, în favoarea unității demiscare închise, atunci acest din urmă principiu poate activa și mai departe. Unitatea și coeziunea pot deveni mai depline și, prin urmare, tendința revenirii periodice a aceluiași lucru va fi învinsă în tot mai înalt grad. Conform celor de mai sus, această învingere nu este totuși, niciodată, o anulare.

O primă transformare se poate săvârși în fiecare grupă de cîte patru trohei. Fiecare dintre ele este o succesiune de doi trohei. În a doua jumătate a fiecărei grupe se repetă prima. Această identitate se anulează dacă în locul celor patru trohei apar trei. Atunci nu se repetă în a doua jumătate a grupei subordonarea unui al doilea element față de unul prim, așa cum se întîmplă în prima jumătate, ci apare în loc o subordonare nouă din punct de vedere calitativ. Al treilea troheu se subordonează, prin al doilea, primului. Pe de altă parte, troheul al doilea se subordonează în grad mai înalt ca înainte celui de-al treilea. În locul succesiunii de ditrohei a apărut relativ o unitate ce oscilează între accentuarea celui dintîi și a celui de al treilea troheu care, în același timp, se stinge dincolo de această ultimă accentuare într-o silabă neaccentuată. Mișcarea pro-

gresivă identică, anume, aceea din doi ditrohei succesivi identici, se transformă relativ în una ce se desfășoară *între* început și sfîrșit, între avîntul mișcării și încheierea mișcării. Prin aceea că troheul ultim a dispărut, întregul se deplasează în sine, se condensează, pe scurt, devine mai unitar. El devine o unitate în care două accentuări, anume, prima și ultima, stau relativ față în față și se echilibrează.

Astfel, orice asociere de trei picioare este o relativă anulare a principiului revenirii periodice a aceluiași lucru, așadar, a principiului ritmic elementar, în favoarea principiului unității închise. Numai în dualitate și în potențările ei, precum s-a spus, este pe deplin valabil acest principiu.

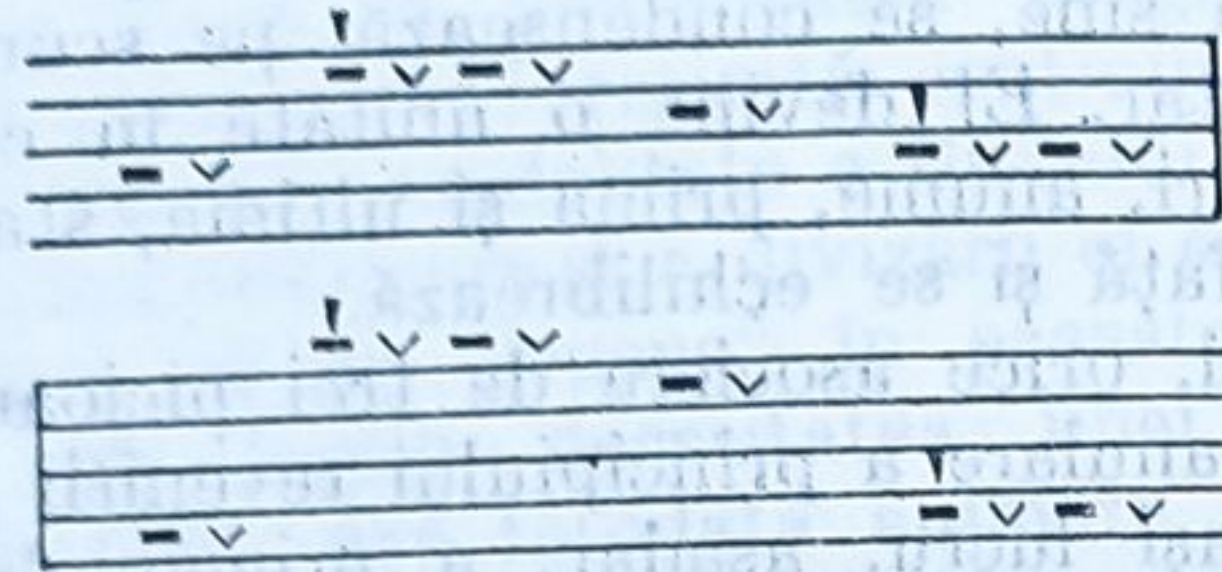
Putem adăuga că încă în asocierea de trei elemente într-un „picioar” este conținută o atare relativă anulare a principiului ritmic elementar. S-a atras atenția mai înainte asupra faptului că orice asemenea asociație include în sine un moment al opoziției.

Sporirea unificării părților principale

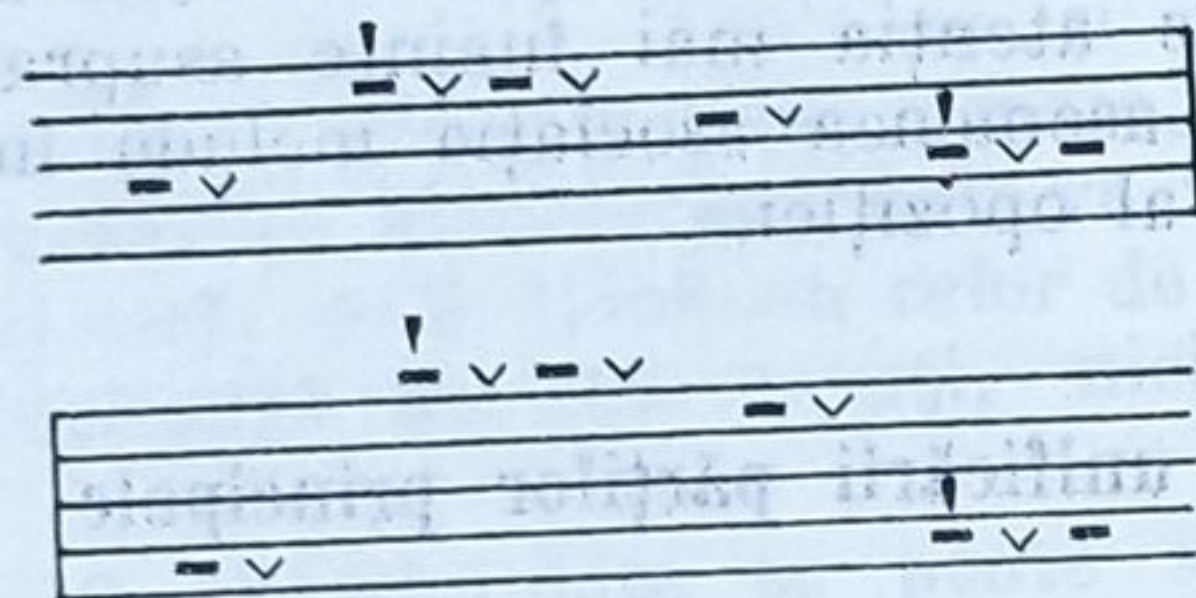
Să facem acum să sporească în continuare unificarea mai mare pe care a cîștigat-o grupa de patru trohei prin reducerea tetradei la triadă. Presupunem că în grupa de trei trohei accentuarea principală aparține celui de al doilea troheu. Acum a dispărut opoziția dintre prima și a treia accentuare. Grupa este, prin urmare, mai puțin închisă, adică este o unitate mai puțin autonomă; ea este mai îndepărtată de unitatea de mișcare ritmică elementară care se desfășoară între două accentuări principale. În loc de asta, ea s-a concentrat, s-a concentrat într-un punct, este, în acest sens, mai unitară. O mișcare se armonizează și găsește într-o accentuare principală un punct culminant; ea se stinge apoi dincolo de acesta.

De aici urmează că două atari grupe sau unități se asociază într-un mod mai complet într-o unitate de mișcare ritmică. În aceasta, ambele

accentuări principale în care se condensează cele două grupe se opun mai clar și mai precis ca două puncte fixe între care oscilează unitatea și mișcarea. Schema întregului ritmic este acum:



Unitățile de mișcare ritmică pot însă dobîndi în continuare tot mai mult caracterul unor unități mai închise. Schema de mai sus se schimbă, de pildă în schema:



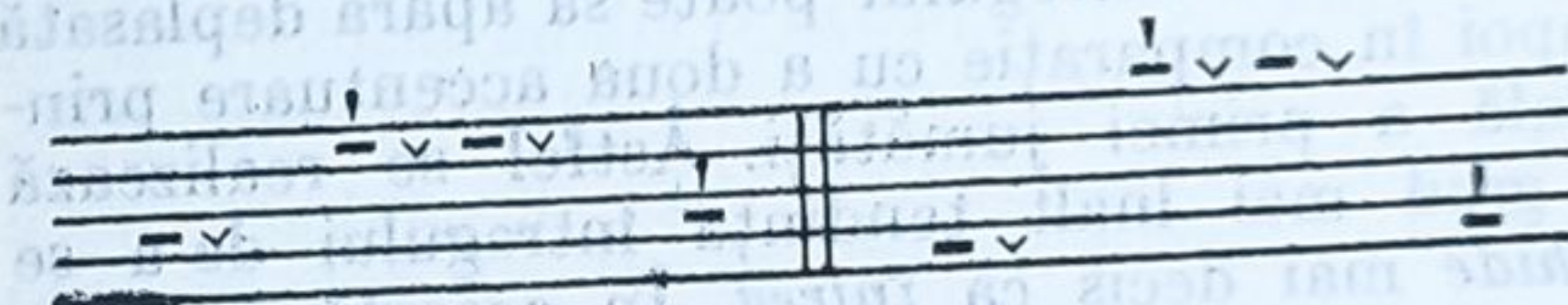
Cum se vede, aici de fiecare dată a doua jumătate a unității de mișcare ritmică este scurtată; unitățile de mișcare se sting mai puțin prelung. Această scurtare poate fi sporită. Unitățile de mișcare pot fi încheiate definitiv cu a doua accentuare principală a lor. Dacă lăsăm la o parte totodată elementele „armonizatoare” ale ambelor unități de mișcare, dacă lăsăm, prin urmare, fiecare dintre cele două unități de mișcare să înceapă cu prima lor accentuare principală, atunci ne apropiem de schema pentametrelui.

În fiecare dintre aceste cazuri, însă, am dobîndit o imagine fundamental nouă. Și succesiunea grupelor *identice* alcătuite din accentuări principale și elemente dependente mai puțin accentuate sau neaccentuate a dispărut acum în fie-

care dintre cele două jumătăți de mișcare. De fiecare dată, grupele II sînt scurtate.

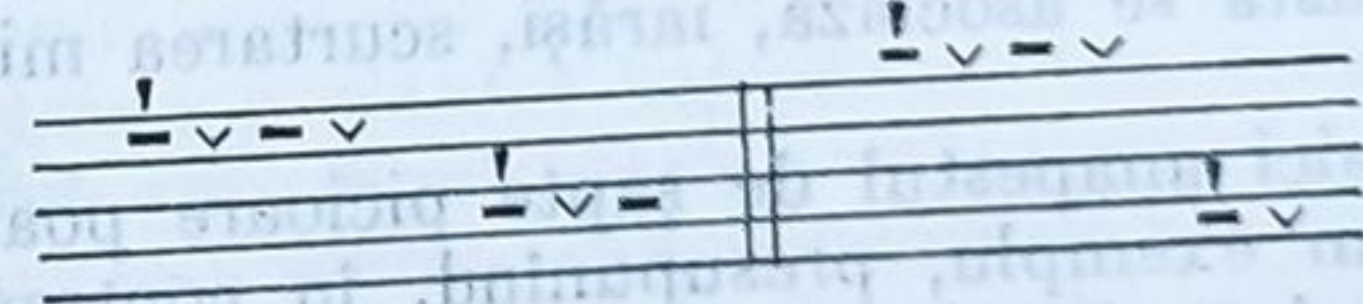
Dar și acest lucru poate fi înțeles din punctul de vedere al unităților de mișcare. Pentru ele, cum s-a spus, aceste elemente sînt o stingere a mișcărilor. Această stingere însă a devenit una scurtă; mișcarea este mai închisă în sine spre sfîrșitul celor două mișcări ritmice, mai reținută și, tocmai prin asta, momentul unității este accentuat în mai mare grad în ambele unități ritmice.

Oricum, aici accentuările principale au rămas încă la locul lor. Dar acest proces poate merge mai departe. Și mișcarea *dintre* accentuările principale ale unităților de mișcare ritmică devine mai închisă în sine. Ea se comprimă, se condensează. Asta se întîmplă pentru că a doua accentuare principală este deplasată înapoi. Astfel, unitatea de mișcare este supusă, totodată, spre sfîrșit, unei alte scurtări. Închipuindu-ne scurtarea pe cît posibil de mare, rezultă schema:



Unificarea întregului

Dar nu numai jumătățile întregului sînt unități de mișcare, ci și întregul este una. Iar aici se repetă un joc asemănător. Și unitatea acestui întreg poate deveni, spre sfîrșit, una mai închisă. Schema:



reprezintă o unitate mai închisă, așa cum ar fi ea, de altfel, într-un întreg identic, în care, însă, a doua jumătate s-ar stingea, de asemenea, în două silabe.

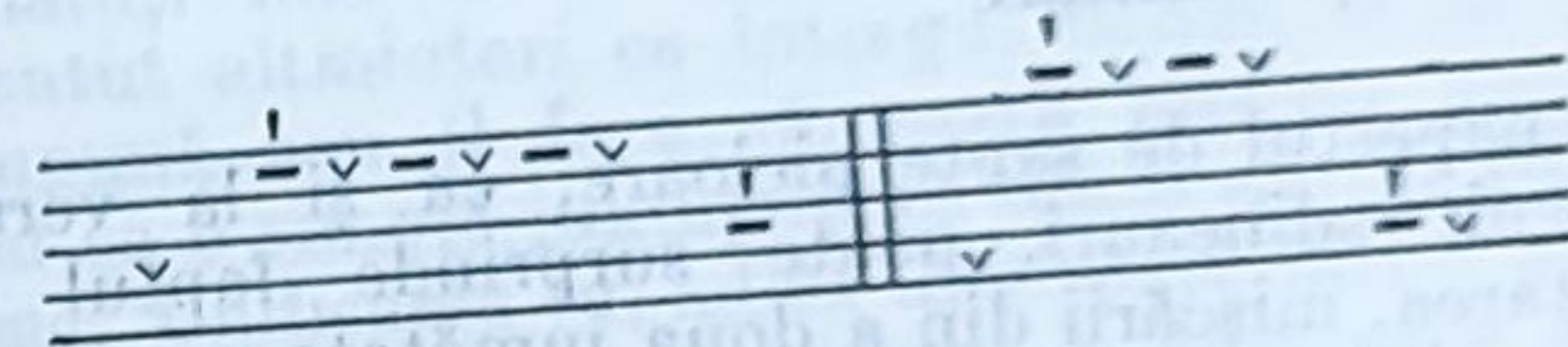
Aici ne vom aminti în special de o formă ritmică care a dobândit o semnificație deosebită în istoria ritmicii poetice. Anapestul de șapte picioare constă, în prima sa jumătate, din patru anapești. Această unitate de mișcare este scurtată în cea de-a doua jumătate. Stingerea mișcării este diminuată spre ultima accentuare și neaccentuarea următoare. Aici, presupun că în cele două jumătăți, primul și al treilea anapest sînt purtători de accentuări principale, că, așadar, ambele unități de mișcare elementare își au accentuarea concluzivă în accentuarea celui de-al treilea anapest. Oricine simte cum abia această scurtare a celei de-a doua jumătăți a anapestului de șapte picioare face din acest vers o unitate mai închisă.

Am văzut mai înainte, în cadrul *unității de mișcare elementară*, a doua accentuare deplasându-se înapoi. Și această modificare se poate repeta cu efect analog în întreg, adică accentuarea finală a întregului poate să apară deplasată înapoi în comparație cu a doua accentuare principală a primei jumătăți. Astfel se realizează în grad mai înalt tendința întregului de-a se *închide* mai decis ca *întreg*. În această ipoteză, la anapestul de șapte picioare, ca și la mai înainte pomenitele forme, cele două unități elementare de mișcare sînt construite identic în măsura în care accentuările principale au aceeași poziție în amîndouă. Schimbarea privește numai mișcarea ce se stinge. Dar nici aici tendința de a încheia mai decis întregul nu se oprește. În continuare, accentuarea principală concluzivă din cea de-a doua jumătate se deplasează înapoi. La aceasta se asociază, iarăși, scurtarea mișcării totale.

Și aici anapestul de șapte picioare poate să ofere un exemplu, presupunînd, în contrast cu situația de mai înainte, că accentuarea de încheiere a primei jumătăți ar fi deplasată înapoi, spre silaba accentuată a celui de-al patrulea anapest, prin urmare, spre silaba de încheiere a întregii prime unități de mișcare elementară. În acest

caz, principiul revenirii periodice a aceluiași lucru ar cere să se petreacă și în a doua jumătate același lucru. Dar aici accentuarea concluzivă rămîne pe ultima silabă a celui de-al treilea anapest.

Ceea ce s-a spus aici despre versul anapestic nu e valabil, firește, numai pentru el. Intră sub aceeași incidență și anumite asocieri de iambi și trohei de trei sau patru picioare. Și la ei vedem urmînd unui prim vers, care se stinge în una sau mai multe silabe, un al doilea, la care mișcarea ce se stinge este scurtată sau suprimată. Și aici, pe de altă parte, scurtarea în versul al doilea apare în mod necesar ca deplasare înapoi a accentuării de încheiere, schema fiind:



Capitolul al șaptelea
**CONTINUARE. ACȚIUNEA RECIPROCĂ
A PĂRȚILOR**

Încetare și limitare

La anapestul de șapte picioare, ca și la versul pomenit adineauri, poate surprinde faptul că scurtarea, mișcării din a doua jumătate nu merge încă mai departe, respectiv că întregul nu sfârșește cu accentuarea ci urmează o silabă neaccentuată, și că, în acest sens, există un fel de constrângere.

Faptul acesta devine lesne de înțeles dacă răsturnăm modul de examinare. În cele de mai sus am lăsat ca din succesiunea grupelor identice să ia ființă unitatea încheiată. Acum, să luăm ca punct de plecare unități cit se poate de precis încheiate. Să presupunem mai întâi că unitățile de mișcare elementare, prin urmare, jumătățile întregului alcătuit din două asemenea unități, sînt cit se poate de încheiate. Ca exemplu să luăm iarăși asocierea a doi amfimacri potențați, așa cum există în pentametrul.

Succesiunea aceluiași lucru în cadrul unităților de mișcare elementare individuale a cedat deja locul aici principiului unității încheiate; din contră, acele unități sînt identice; întregul se supune, prin urmare, în asocierea unităților de mișcare elementară, principiului revenirii periodice a aceluiași lucru. Dat fiind că aceste unități de mișcare constituie, în primă linie, întregul, astfel este satisfăcut în mod decisiv acest principiu.

Tendința de continuare de la identic la identic în cadrul unităților — care ar transforma fiecare jumătate a pentamentului într-o grupă de patru dactili — are, în comparație cu aceasta, o importanță secundară.

Aici există, totuși și această tendință; și ea capătă valabilitate. Mai întâi, negativă. Adică, are valoare prin faptul că nu este satisfăcută. Prin aceasta, fiecare dintre cele două jumătăți de vers apare mai hotărît încheiată în sine. Amin-două jumătățile de vers reprezintă, datorită încheierii „masculine“, o mișcare puternic reținută în sine.

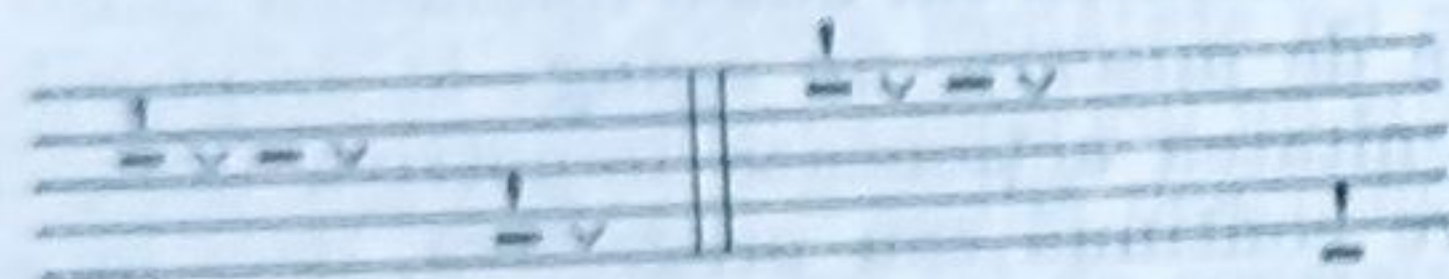
Dar această încheiere decisivă a celor două jumătăți face în mai mare măsură decît s-ar fi putut altminteri ca întregul ritmic să se descompună sau îl face să apară într-un anumit grad ca o simplă juxtapunere sau o simplă succesiune. Unificarea sa, adică imbinarea într-o unică unitate de mișcare, nu ajunge la drepturile sale. Omogenitatea acționează împotriva impresiei de mișcare continuă sau progresivă, deci împotriva conexiunii interioare. Totodată, întregul apare sărac, relativ nediferențiat. Diferențierea completă presupune ca nu numai limitarea mișcării spre înainte, ci și mișcarea însăși să ajungă la expresie ca mișcare, așadar, să înceteze într-un anumit grad în una dintre părți. În fapt, cum s-a spus deja, pentametrii există de obicei în sine și nu se unesc de obicei într-un întreg mai cuprinzător. Motivul este cel arătat aici.

Același lucru trebuie spus despre succesiunea de iambi de cinci picioare, cu silaba finală neaccentuată lipsă. Și aici presupun că accentuările principale cad pe prima și pe ultima silabă. Răul este mai redus aici, deoarece iambii de cinci picioare, grație mai marii lor lungimi și mobilității interne corespunzătoare, apar în sine mai puțin strict închiși.

Se cere, așadar, în primul rînd la pentametrul — dar apoi și la asocierea iambilor de cinci picioare, dacă aceștia trebuie să fie pe deplin satisfăcători în sine — ca încheierea masculină în una dintre

unitățile de mișcare să alterneze cu o încheiere „feminină”, prin urmare, cu o încetare, fie ea și numai tangențială, a mișcării în cealaltă.

Dar și aici, cel mai la îndemână este ca mișcarea să se stingă în prima unitate de mișcare și să apară limitată în a doua. Aici, stingerea în prima jumătate are o semnificație dublă: în primul rând, conduce mișcarea de la o parte la alta; ea unifică întregul, prin faptul că lasă mișcarea să apară nemijlocit ca una care străbate întregul. Și în al doilea rând: ea pregătește, după principiul revenirii periodice a aceluiași lucru, o stingere identică în a doua jumătate. Astfel, limitarea efectivă în a doua jumătate — încheierea masculină — dobîndește o forță sporită. Deci, întregul apare mai puternic omogen. Astfel pentametru s-a transformat într-o structură mai puternic unificată. Schema ar fi:



Iar în locul acelor iambi de cinci picioare de zece silabe apare, în aceeași ipoteză, modificarea iambului endecasilabic care se stinge și a iambului decasilabic încheiat masculin. De pildă: „... ca și cum aș fi întâlnit-o pentru prima dată, și spiritul meu nu e obișnuit aici” (*„Als wenn ich sie zum ersten Mal beträte und es gewöhnt sich nicht mein Geist hierher“*).

Un alt exemplu pentru această stare de lucruri oferă distihul. În hexametrul, mișcarea încetează relativ, în pentametrul ea pare limitată și, astfel, mișcarea întregului apare limpede omogenă.

Invers: limitare și încetare

Dar, firește, hexametrul nu este, abstracție făcînd de finalul său, absolut identic în construcție cu pentametru. Întîlnim la primul un motiv nemijlocit opus celui care tocmai a fost descris. Hexa-

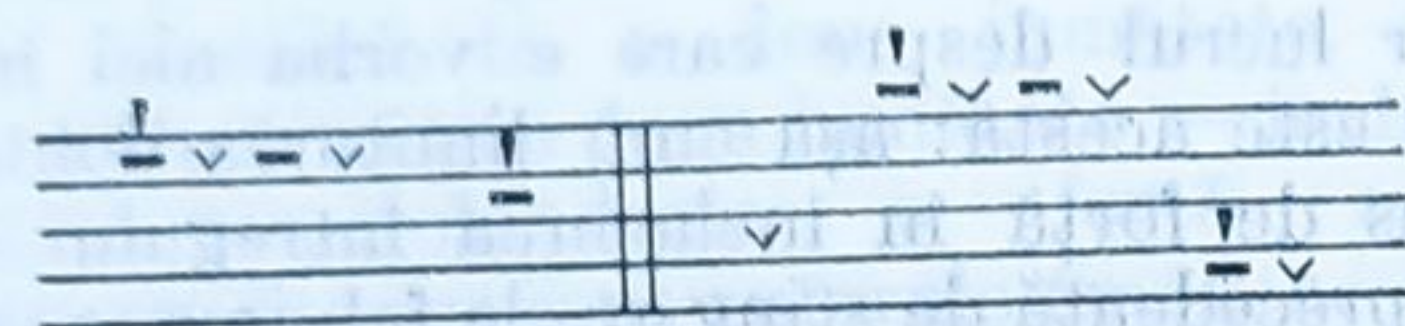
metru apare limitat în prima jumătate și încetează în a doua. Dar și acest motiv este pe deplin inteligibil; și este mai mult decît atît. Înainte de orice, trebuie subliniat că, în hexametrul, stingerea întregului, luînd în considerare modalitatea de folosire a acestui vers, are o valoare pozitivă. Hexametrul apare, chiar și acolo unde nu-i succede pentametru ca, parte a unui întreg mai cuprinzător. Mișcarea ritmică, care ajunge în fiecare hexametrul la o relativă încheiere, merge iarăși mai departe. Astfel, pentru el este firesc să nu se încheie prea abrupt.

Dar lucrul despre care e vorba aici în mod special este acesta: așa cum limitarea dobîndește un plus de forță în încheierea întregului atunci cînd e precedată de stingere, la fel, invers, dobîndește stingerea o putere sporită dacă e precedată de limitare. Aici trebuie adăugat de îndată: a doua jumătate a hexametru se armonizează, iar această armonizare este, de asemenea, o conducere, și chiar una deosebit de eficace, a mișcării din prima în cea de-a doua jumătate. Este o preluare nemijlocită a mișcării, care a ajuns relativ la încheiere în prima jumătate. Iar această mișcare unitară, prin urmare, mișcarea întregului, apare mai întîi reținută în prima jumătate a versului, spre a se stinge relativ apoi în a doua jumătate. Astfel, stingerea nu mai apare ca o simplă încetare debilă, ci ea devine lăvingrea forței care reține printr-o presiune lăuntrică spre înainte, printr-o forță tînzînd înainte a întregului. Astfel devine totodată mai întemeiată lăuntric și progresia mișcării de la un hexametrul la altul; și astfel este motivată, pe de altă parte — atunci cînd pentametru se adaugă hexametru —, dubla încheiere sau încheierea care are loc în două etape, pe care aceasta o presupune.

Acea stingere a celei de-a doua jumătăți a hexametru nu este, însă, motivată numai prin reținerea mișcării progresive, ci ea este, și invers, reclamată de aceasta. Cu cît mișcarea, datorită armonizării părții a doua, parcurge unitar întregul

și cu cît această mișcare unitară pare reținută în „cezură”, cu atît produce totemai această reținere o tendință sporită spre progresie și cu atît este mai motivată stingerea dincolo de accentuarea finală. Dacă nu se întâmplă asta, accentuarea finală a întregului apare obositoare. Mai mult, ea apare lipsită de forță, fiindcă noi nu mai credem în mișcarea tinzînd spre înainte. Ea și-a pierdut, în acest caz, propriul ei sens.

Acest lucru este valabil nu numai despre hexametru, ci și cu privire la alte forme asemănătoare. Nici în succesiunea



silaba neaccentuată nu poate lipsi cu totul după accentuarea finală a întregului. Din nou, datorită silabei neaccentuate în care se armonizează jumătatea a doua, mișcarea apare deosebit de unitară. Iar limitarea acestei mișcări unitare în prima ei jumătate face puternică și necesară stingerea care urmează.

Scurtare și stingere

Dar de aici ajungem, în sfîrșit, la cazuri parțial diferit structurate, în care, totuși, stingerea întregului apare, de asemenea, ca necesară. Mai înainte a fost vorba despre scurtările celei de a doua jumătăți; aici, lungimea mai mare a primei jumătăți ne face să așteptăm o continuă progresie a mișcării în a doua jumătate. Aceasta are ca urmare, în primul rînd, faptul că încheierea întregului apare mai puternică. Dar există pericolul ca ea — atunci cînd se petrece într-o accentuare fără stingere ulterioară tangențială — să apară *violentă*. Faptul este cu atît mai posibil cu cît mișcarea trebuie să treacă în a doua jumătate peste accentuarea finală, atunci cînd ea, în extinderea ei, este egală cu mișcarea din prima

jumătate; și cu atît mai mult cu cît mișcarea totală apare ca una unitară.

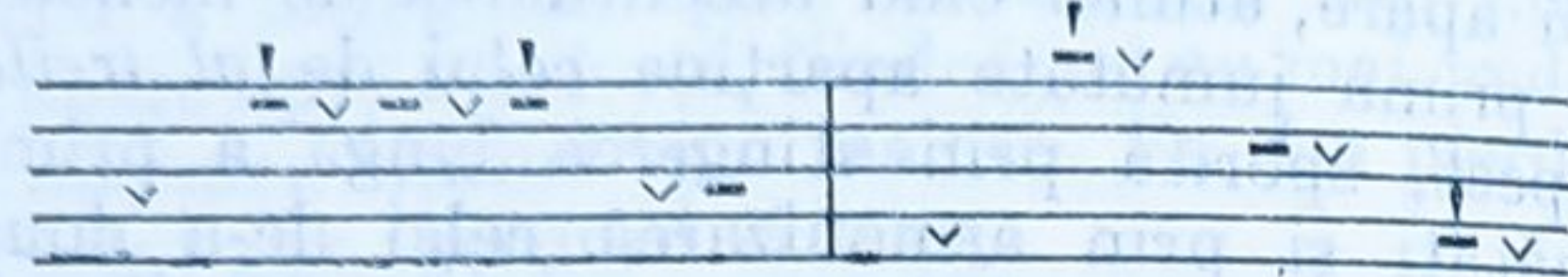
Ambele constatări se potrivesc în măsură deosebită anapestului de șapte picioare, despre care a fost vorba mai înainte. Unificarea mișcării apare, atunci cînd accentuarea de încheiere din prima jumătate aparține celui de *al treilea* anapest, sporită prin stingerea lungă a primei jumătăți și prin armonizarea celei de-a doua. Concomitent, mișcarea trece considerabil dincolo de accentuarea finală a jumătății a doua datorită acelei lungi stingeri din jumătatea întâi. În caz că accentuarea principală din prima jumătate este *a patra* accentuare sau accentuarea celui de-al patrulea anapest, atunci ea are pînă și *accentuarea de încheiere* dincolo de aceasta. În acest caz, cum s-a spus deja, accentuarea de încheiere din a doua jumătate este deplasată în urmă și, astfel, se creează o deosebit de insistentă limitare spre înapoi a mișcării.

Acest lucru face să apară ca necesară aici silaba neaccentuată din încheierea celei de-a doua jumătăți. Limitarea mișcării totale la sfîrșitul celei de-a doua jumătăți pare puternică dacă noi căpătăm, în același timp, de la silaba care se stinge, impresia de forță a mișcării ce se stinge dincolo de accentuarea finală. Ea nu apare, totuși, violentă sau brutală, dat fiind că mișcarea răsună mai departe.

Alternanța mișcării glisate cu cea treptată

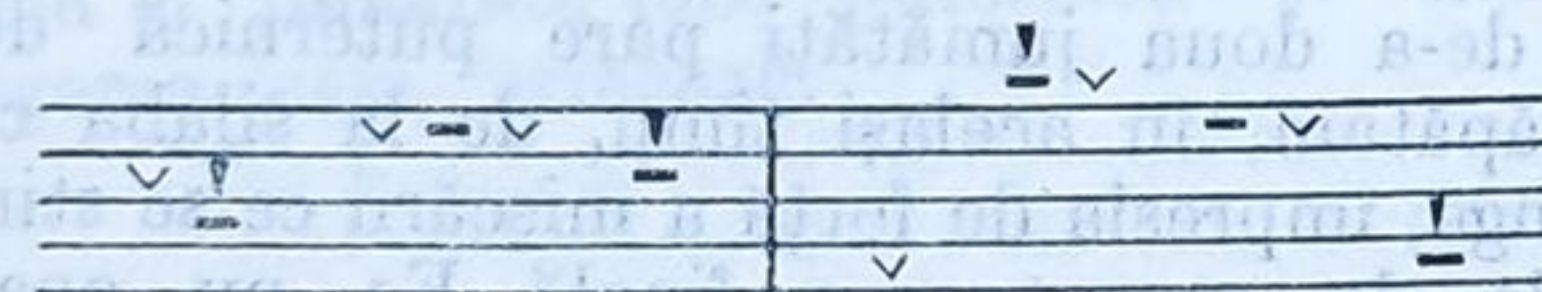
Sub raportul contrastului dintre mișcarea ce se desfășoară liber și încheierea masculină, dintre încordare și destindere, mai avem de-a face cu încă un motiv. Orice coborîre glisată include în sine un moment de tensiune. În ea este reținută progresia spre punctul de repaus final. Și această tensiune produce o nevoie de relaxare; prin urmare, observăm tendința ca, atunci cînd prima jumătate a unui întreg ritmic sfîrșește

cu o coborîre glisată, în cealaltă jumătate să urmeze o coborîre progresivă și calmă, prin urmare, eliberată de această tensiune, pe scurt — o coborîre treptată. Acestei nevoi i-ar ajunge, de exemplu, într-un întreg, să se supună schemei ce urmează:



Dacă se suprimă, cum este presupus aici, ultima silabă din jumătatea a doua, atunci în această a doua jumătate avem alături ambele aspecte: o destindere a încordării, pe care o presupune coborîrea glisată, și o încheiere mai hotărîtă a mișcării care se stinge după încordare, în prima jumătate.

Asemenea coborîrii glisate, și *urcarea* glisată închide în sine o încordare. Mișcarea este reținută în început; și această încordare poate apărea rezolvată, cu bun efect, în a doua jumătate, prin coborîrea treptată; de pildă:



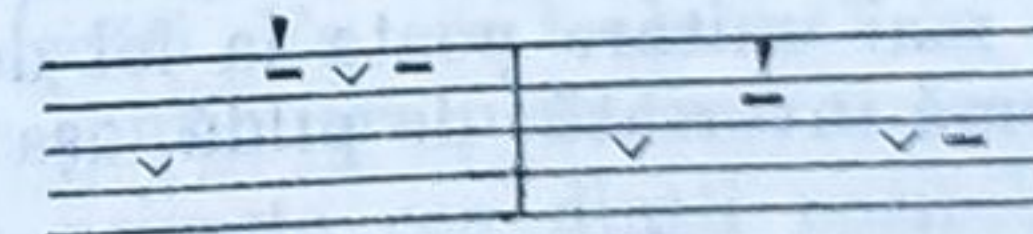
Dimpotrivă, inversarea acelei stări de lucruri caracterizate mai întâi — coborîre treptată în prima jumătate, coborîre glisată în cea de-a doua — nu produce o încheiere la fel de decisivă. Coborîrea glisată nu este, tocmai conform naturii sale, liberă, autonom inserată, de aceea, mai ales, nu este aptă, precum cea treptată, să conchidă deplin și decisiv. Asta nu împiedică defel ca o încheiere ce se realizează într-o coborîre glisată să poată face un efect bun. Dar îl face tocmai mulțumită acestei însușiri negative. Și lipsa încheierii ritmice depline poate avea importanță, în măsura în care ea invită la continuarea ideii, precum în muzică finalul tonicii în ton minor sau în cvintă sau în terță.

Mișcare unitară și divizată

Acelui contrast dintre mișcarea reținută și cea aflată în desfășurare îi este pe de-o parte, analog și, pe de altă parte, îi oferă relație de reciprocitate un alt contrast, care acționează în mod asemănător, insufletitor, asupra întregului ritmic. Mai sus am făcut ca două grupe de patru, apoi de trei trohei să se transforme succesiv într-o structură amfimacrică. De asemenea, fiecare două grupe formau împreună o unitate de mișcare ritmică elementară. Dar această unitate în amfimacru este închisă în sine. În *acea* unitate ea se scindează sau se poate scinda relativ în părți, și anume, în acele grupe. Dimpotrivă, în amfimacru sau în unitățile de mișcare înrudite cu el, părțile sînt întretesute reciproc.

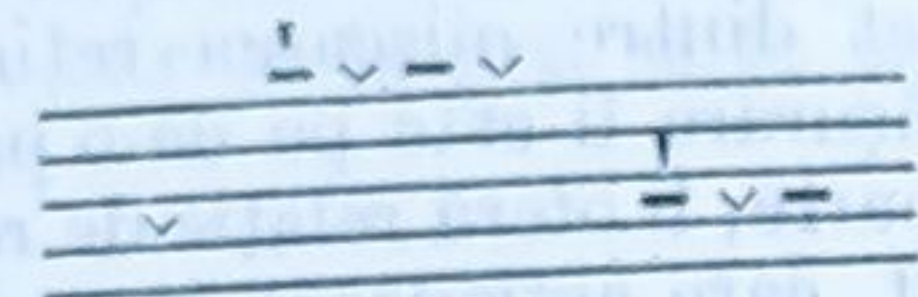
Astfel este descris contrastul pe care îl am aici în vedere. Este contrastul dintre unificarea sporită și relativa descompunere în părți. Acest contrast are importanță atît pentru unitatea de mișcare ritmică elementară, cît și pentru întregul ritmic. Asta înseamnă: există și aici o tendință de alternanță. Unificarea sporită și divizarea relativă se urmează și se opun. În aceasta există un nou tip de diferențiere, de tensiune și de relaxare. Întregul își are stabilitatea în echilibrul celor două momente.

Să presupunem, mai întâi, că o unitate de mișcare elementară se descompune în două jumătăți; cam așa:

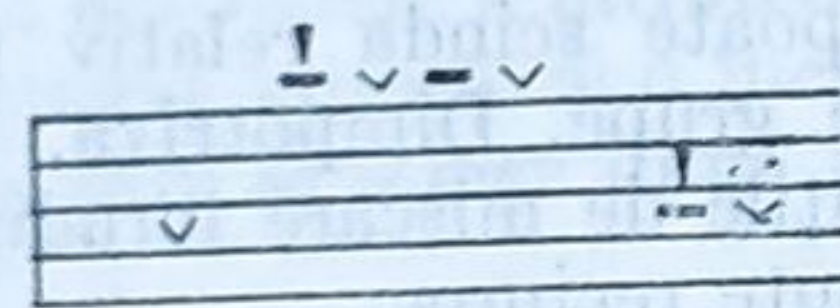
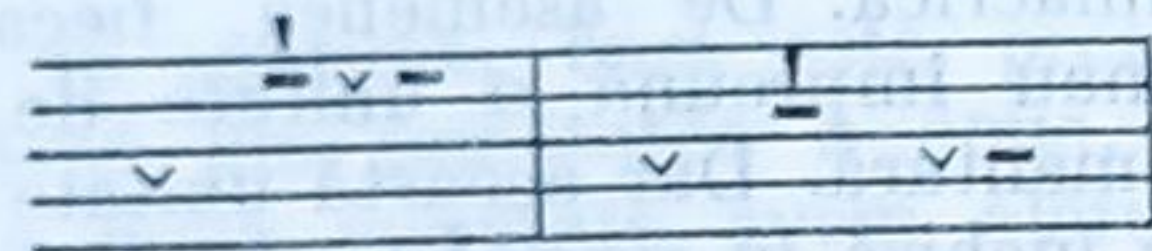


În acest caz, apare tendința de a recrea unificarea astfel micșorată a întregului în a doua jumătate a acestuia. Există între cele două jumătăți ale unității o tensiune, o relație de teză și antiteză; în aceasta există o tendință spre des-

tindere și unificare ulterioară. Acestei mișcări îi urmează o mișcare de forma:



Acest motiv poate fi asociat cu motivul limitării urmate de stingere ulterioară și, astfel, sensul său poate fi intensificat; de pildă, așa:

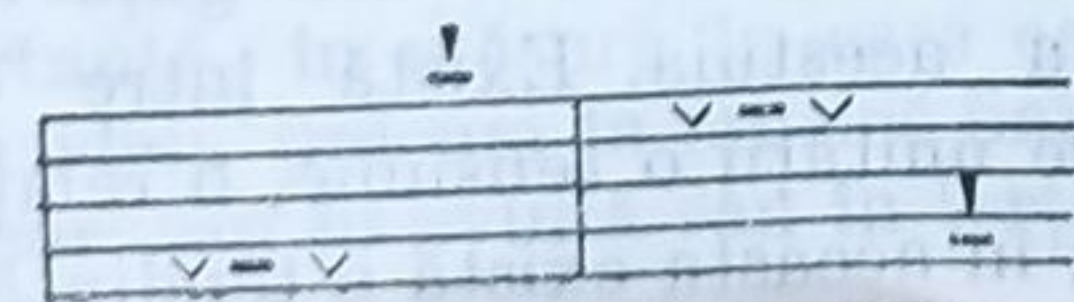
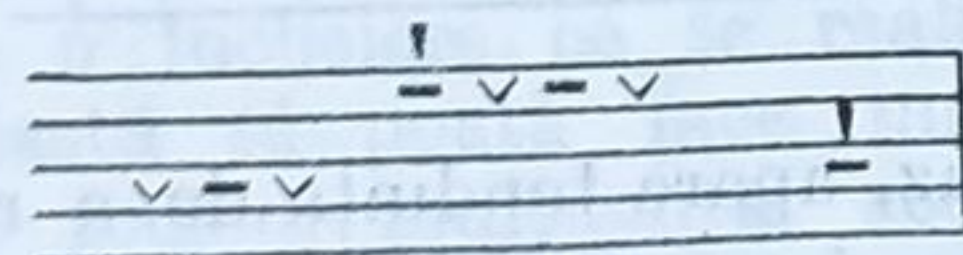


Limitarea este o interdeplasare, iar stingerea ulterioară este, cum am văzut, aptă să intensifice impresia de mișcare *continuuă*. Ambele demonstrează, prin urmare, unitatea nedivizată.

Un exemplu deosebit de vrednic de atenție în acest sens îl oferă din nou anapestul de șapte picioare. Prima jumătate a acestuia sîntem înclinați mai mult sau mai puțin s-o descompunem în două jumătăți egale. A doua apare, în contrast cu acest fapt, ca unitară în sine. Aici, scurtarea și stingerea scurtă sînt esențiale.

Inversarea acestui motiv

Acest motiv al succesiunii unei unități divizate și a uneia mai unitare poate la fel de bine să apară în formă inversată; de pildă, așa:



Dar lucrurile nu se petrec ca și cum această formă ar fi echivalentă celei opuse, ci contrastului formal îi corespunde un contrast în caracterul mișcării ritmice.

În ce măsură acesta este cazul, rezultă din cele spuse mai devreme. În întregul ritmic încheiat, spuneam, baza este prima unitate de mișcare. Baza necesită siguranță, echilibru solid. Iar acesta este întărit prin disocierea celor două accentuări principale din prima unitate de mișcare, sau prin disocierea unității de mișcare în două jumătăți din care fiecare este dominată de una dintre cele două accentuări principale. Prin urmare, dintre cele două forme pe care le comparăm aici, prima menționată dă mișcării o bază mai sigură. Ea este în special adecvată pentru un început cu totul nou al unei mișcări. Ea are trebuință în măsură mai mică de sprijinul celor precedente.

Pe de altă parte, deplinei diferențieri a întregului ritmic îi e proprie despărțirea clară a urcării și a înălțimii sau a tensiunii, de coborire sau de relaxare. Prin atare despărțire și mai cu seamă prin detașarea și autonomizarea coboririi care există în aceasta, încheierea întregului devine mai influentă, mai eficace, pe scurt, mai desăvîrșită. Unei asemenea despărțiri îi servește divizarea celei de-a doua unități de mișcare în cele două forme pe care le-am comparat aici. Aceasta este, prin urmare, forma firescă a unui întreg mai încheiat spre înainte; ea este în mare măsură aptă a reprezenta încheierea deplină a unei mișcări. Ea are trebuință în măsură mai redusă de continuare prin ceva succesiv.

În ce privește cea dintîi posibilitate, poate fi din nou citat ca exemplu distihul schillerian asupra distihului. Desigur acesta nu este un întreg simplu, ci unul mai cuprinzător. Dar cele spuse sînt valabile atît pentru lucrurile mărunte, cît și pentru cele mari.

În acest distih, hexametrul „În hexametrul urcă coloana fluidă a fîntinii țîșnitoare“ se

apropie în mod special de unitatea de mișcare ritmică simplă. Cele două jumătăți ale acestuia se revarsă fără vreo „cezură” palpabilă una în alta. Silaba accentuată a cuvântului „hexamtru” poartă, în această unitate, tonul înalt, iar „urcă” — tonul jos. Acestuia îi urmează pentametrul clar disociat în două jumătăți: „În pentamtru apoi ea coboară melodios”. Aici, mai cu seamă, coborîrea are autonomie și pondere autonomă.

Aici este firesc să ne gândim: această unitate existentă în hexamtru oferă, mulțumită contrastului net și accentuării nete corespunzătoare a cuvintelor „hexamtru” și „urcă”, o bună bază pentru mișcarea următoare. Acesteia i se adaugă amploarea pe care această bază o capătă prin lunga și grava stingere a mișcării după „urcă”. Asta nu împiedică, totuși, ca baza să fie mai desăvîrșită, iar întregul să stea mai sigur pe propriile sale picioare, dacă hexamtrul, ca și alte distihuri, se disociază clar în două jumătăți.

Dimpotrivă, distihul în chestiune, mulțumită separării pentametrului în două jumătăți și mai cu seamă datorită felului în care coborîrea se detașează cu semnificație autonomă, are o deosebită singularizare spre înainte. Iar această singularizare specială, prin contrast cu indivizibilitatea hexametrului, este net intensificată, în același timp, pentru impresia noastră; așa precum, invers, la forma opusă, prin indivizibilitatea celei de a doua unități de mișcare ritmică divizibilitatea, ampla siguranță a bazei, devine prin contrast mai expresivă.

De aici se vede, totodată, pe ce cale un întreg ritmic ar putea apărea simultan ca unul întemeiat sigur și amplu în măsură specială pe baza sa, și ca un întreg omogen deosebit de expresiv și net. Și anume, prin asocierea celor două forme, adică prin succesiunea unităților de mișcare divizate, nedivizate și a celor care se inserază autonom; sau prin asocierea unei propoziții inițiale divizate, a unei propoziții mediane fluente și a unei propoziții finale auto-

nome. De fapt, aceasta este o modalitate pretutindeni repetabilă de a crea un întreg ritmic multilateral închis și sigur întemeiat în sine.

Temporizare și accelerare

Stingerea lungă a hexametrului în distihul menționat ne poate conduce, în sfârșit, spre ultimul dintre punctele dezbătute aici. Stingerea primei jumătăți a întregului ritmic și armonizarea celei de-a doua intensifică, spuneam, unificarea mișcării continue.

Dar aici există deosebiri esențiale. În măsura în care jumătatea a doua se armonizează, ea preia, cum s-a spus, mișcarea precedentă. Dar această preluare are un caracter diferit, după cum mișcarea primei jumătăți sfârșește în accentuare sau se stinge dincolo de ea. Cu cât, în cel dintîi caz, prin accentuarea finală a primei jumătăți o mișcare care, conform naturii ei, e menită a se precipita mai departe apare oprită, cu atât mai mult, în silabele neaccentuate sau mai puțin accentuate în care a doua jumătate se armonizează, această *tendință* de progresie pare a ajunge la realizare. Armonizarea apare, prin urmare, ca una mai rapidă, ca o preluare a unei mișcări ce se precipită mai decis spre înainte.

Și totodată este valabil iarăși inversul. Dacă a doua jumătate se armonizează prin sfârșitul „masculin” al primei jumătăți, atunci sfârșitul masculin apare în lumina unei încheieri care reține o mișcare ce se precipită spre înainte. Prin urmare, încheierea cîștigă forță, în ea apare un moment de tensiune, prin care și armonizarea, ca relaxare a tensiunii, cîștigă forță.

Astfel stau lucrurile dacă armonizarea celei de-a doua jumătăți îi premerge o stingere a celei dintîi. Aceasta din urmă nu mai reprezintă în sine o mișcare ce tinde spre înainte, ci o mișcare ce se întâmplă pur și simplu, așadar, o mișcare debilă, o lipsă de tendință. Și, astfel, și armonizarea cîștigă un caracter de repaus. În locul preci-

pitării rapide spre înainte apare încetineala, temporizarea. Firește acesta este cazul cu atât mai mult cu cât mișcarea ce se stinge este mai nemijlocit preluată de cea care se armonizează. Efectul dispare sau se micșorează dacă între stingere și armonizare există o pauză.

Această stare de lucruri poate fi lesne sesizată în primele două silabe ale pentametrlui aceluia adeseori menționat distih schillerian. Înclinăm să zăbovim asupra silabelor, cu atât mai mult cu cât, rostind sau citind, trecem mai nemijlocit de la sfârșitul care se stinge lung al hexametrlui, la pentametrul. Avem sentimentul că abia ne-am desprins de această mișcare ce se stinge, că și trebuie să ne concentrăm spre o reînnoită continuare.

La fel simțim atunci când trecem de la prima jumătate a anapestului de șapte picioare la a doua, la care se presupune din nou că primul și al treilea anapest din cele două jumătăți poartă accentuările principale. Și aici temporizăm. Asta este firesc pentru noi atunci când cele două silabe scurte sînt înlocuite printr-una singură mai îndelung reținută, prin urmare atunci când în locul anapestului apare un spondeu accentuat pe a doua silabă.

În contrast nemijlocit cu această preluare a mișcării care se stinge se află reînnoirea mișcării într-un avînt motrice nou, viguros, așadar, succedarea mișcării ce se stinge de către o accentuare principală. Dar trebuie spus: nu preluarea, ci reînnoirea mișcării stinse sau ce se stinge este în primul rînd firească și satisfăcătoare din punct de vedere nemijlocit ritmic. Pierderea intensității mișcării pare a cere firesc un nou avînt viguros. Oricum, și acea preluare a mișcării, ca mijloc de conducere și de unificare, ca expresie a glisării continue a mișcării, are o capacitate specifică de a satisface.

Acțiunea reciprocă a unităților ultime

Tot ceea ce s-a spus mai sus în legătură cu relația reciprocă a mișcărilor parțiale existente în unitățile de mișcare elementare este valabil atât pentru lucrurile mari, cît și pentru cele mici și foarte mici. Așa cum în întreg pot fi deosebite unitățile de mișcare, iar în acestea, unități ordonate, prin atingere, sub o accentuare principală, la fel vom putea deosebi și în cadrul acestora din urmă unități de întindere mai restrînsă. Orice cuvînt este o unitate ritmică, și orice progresie de la o silabă la alta este, dacă nu o unitate, oricum, un element al mișcării globale.

Și în elementele particulare, și în cele mici este valabilă, în primul rînd, regula revenirii periodice a aceluiași lucru. Repet: odată ce am perceput, în începutul unui întreg ritmic, elementele unui troheu, iamb sau dactil ș.a.m.d., ia naștere o tendință de a continua divizarea în același fel.

Aici, putem adăuga numai decît: troheul, în măsură mai mare decît dactilul, include în sine o mișcare ce se stinge sau se pierde. Dacă acestuia îi urmează un troheu sau un dactil, atunci stingerii îi urmează noul avînt. Prin urmare, într-o asemenea succesiune avem nu numai o revenire periodică a aceluiași lucru, ci și o naturală și o consecvență logică interioară ale mișcării. Și aici stingerea este debilă în sine, o simplă manifestare a unui impuls, iar asta cere sau motivează noul avînt al forței.

Iar dacă unui iamb îi urmează un iamb, unui anapest — un anapest, atunci accentuarea finală a primului picior apare, în mișcarea globală unitară și progresivă, în lumina unei rețineri. Aici există o tensiune care revendică o relaxare. Iar această revendicare se satisface în silabele neaccentuate care se armonizează ale celui de-al doilea iamb, respectiv anapest.

Simultan, însă, apare și un alt moment. Cel de-al doilea iamb sau anapest nu mai este, datorită acestei tensiuni, identic cu întîiul, ci în el există

o tendință de progresie ce provine din cel dintâi. Și astfel accentuarea finală a celui de-al doilea picior apare în mai mare măsură ca o piedică. Aici există o tensiune sporită. Iar asta motivează, într-un anumit grad, trecerea mișcării peste acest al doilea picior, stingerea ei dincolo de accentuarea finală a aceluiași. Adică, este firesc într-un anumit grad, sau este lăuntric necesar ca al doilea iamb să se transforme într-un amfibrah, respectiv, ca celui de al doilea anapest să i se adauge o silabă neaccentuată. Astfel, se creează premisa unui amfibrah următor și, eventual, prin aceasta, a unui dactil sau troheu. În primul caz, schema este: $\cup - / \cup - \cup / - \cup / - \cup /$; în al doilea caz: $\cup \cup - / \cup \cup - \cup / \cup - \cup \cup / - \cup /$.

Dar iambii și anapeștii nu sînt numai iambi și anapești individuali, ci ei sînt unități de iambi și anapești. Iar presupunînd că, dintre doi iambi, primul este subordonat celui de-al doilea, formînd, prin urmare, cu el un *diamb* ordonat *iambic*, atunci în acesta există firește o mișcare spre înainte intensificată; accentuarea finală a aceluiași apare, din capul locului, în mai mare măsură ca o cezură într-o mișcare globală; ea include în sine o tensiune sporită. Iar asta determină o transformare mai lesnicioasă într-o altă formă de divizare a mișcării globale. Rezultă, oarecum de la sine, forma: $\cup - \cup - / \cup - \cup - \cup$.

Abia din ceea ce a fost spus aici despre iambi și anapești se poate înțelege de ce simpla succesiune de iambi și anapești este nesatisfăcătoare. Mișcarea iambică și, analog, cea anapestică impun de la sine trecerea spre modalitatea de mișcare contrară.

Nu la fel de nesatisfăcătoare este succesiunea de trohei. Mișcarea trohaică nu revendică cu aceeași tărie, de la sine, trecerea în mișcarea contrară. Totuși, nici aici nu lipsește cu totul o atare trimitere. Nici troheul care urmează unui troheu nu mai este identic cu predecesorul său. Accentuarea sa este progresia unei mișcări; el

deține, prin urmare, în el însuși o mai mare forță de tindere spre înainte.

Dar trebuie să ținem cont și aici că troheii se asociază în unități, și anume, în primul rînd, în unități de cîte doi trohei. Presupunînd că un prim troheu se subordonează unui *al doilea*, atunci obținem un dublu troheu structurat în sine iambic. Acestuia îi este inerentă, în virtutea structurii sale iambice, forța de precipitare spre înainte a iambului. Ultima sa silabă neaccentuată trimite, în mai mare măsură decît face aceasta silaba neaccentuată a troheului, la următoarea silabă accentuată. Astfel apare tendința trecerii spre forma iambică a mișcării. Se naște, eventual, forma: $- \cup - \cup / - \cup - \cup -$.

Divizarea prin unitățile de cuvînt

Aici a fost vorba mai întîi despre forța motrice lăuntrică pe care componentele unui întreg ritmic o posedă grație temeiurilor care există în ele *însele*. Dar acum intervin cuvintele, care reprezintă în întregul ritmic părți relativ delimitate. Ele trimit, pe de altă parte, datorită *sensului* lor, la o mișcare anterioară sau la una ulterioară. Astfel, ele creează divizare și conexiune. Ele *sprijină* acțiunea acelor modalități de interrelație și acțiune reciprocă preexistente în mișcarea ritmică sau acționează *contra* acestora. După caz, ele sporesc animația mișcării ritmice care se naște din acea acțiune sau aduc în ea o *nouă* viață specifică.

Despre divizarea prin unități de cuvînt a fost deja vorba. Mișcarea din prima jumătate a hexametrlui se reliefează din accentuarea inițială și se varsă în accentuarea finală; ea se desfășoară printr-o mediatore între cele două. Am văzut mai devreme aceste trei momente net izolate prin cuvinte în „Arma virumque cano”. Mișcarea a fost descompusă, prin ele, în aceste trei faze. Astfel s-a realizat o caracterizare precisă a mișcării

ritmice. Se naște impresia unui echilibru propriu al mișcării în ea însăși.

Pe lângă aceasta, sînt însă posibile felurite alte caracterizări. Mișcarea primei jumătăți a hexametruului nu este numai cea care se desfășoară între început și sfîrșit, ci ea țintește și dincolo de sine. Și e normal ca această țintire spre mai departe să fie mai puternic accentuată; la fel, ca mișcarea să fie reținută în măsură mai mare în început și, astfel, ca tensiunea dintre accentuarea inițială și cea finală ale întregului să se amplifice. Acestei caracteristici îi servesc alte picioare de cuvînt. Invers, caracterul mișcării ritmice globale se schimbă prin orice modificare a piciorului de cuvînt. Apare o altă modalitate de diferențiere și o altă relație reciprocă între unitățile de cuvînt, și între ele și natura independentă de ele a mișcării ritmice. Cum s-a spus, aceasta este pozitivă sau negativă, sprijin sau acțiune contrară.

Pentru cea dintîi posibilitate, trimit de pildă la începutul monologului Iphigeniei lui Goethe: „Afară, în a voastră umbră, vîoaie crește”. Aici, primul iamb posedă, în sine și *totodată* ca *vorbă* încheiată, o anumită autonomie. Cuvîntul dă o anumită imagine, și anume, imaginea unei mișcări dirijate într-un anumit sens. Dar, cu aceasta, se impune nemijlocit o precizare mai netă. Întrebarea este: încotro? Încheierea cuvîntului se angrenează, prin urmare, frînînd, într-o mișcare generală. Mișcarea generală apare, în silaba accentuată a acestui cuvînt, reținută sau frînată. Și este cît se poate de firesc ca mișcarea următoare să răsună dincolo de încheierea celui de-al doilea iamb. Aceasta se întîmplă în „în a voastră”. Astfel, mișcarea iambică este transformată de îndată în una trohaică. După „în a voastră” urmează „umbră, crește vîoaie”.

Altă dată cuvintele acționează împotriva tendinței firești a progresiei ritmice. Dublul troheu structurat iambic se întrerupe, să zicem, după accentuarea sa principală; în acest caz, nu numai

că mișcarea următoare începe efectiv iambic, ci și caracterul ei iambic este motivat launtric prin aceea frînare.

Încetinire și accelerare în elementele mici

În sfîrșit, ar fi de arătat în mod special cum și contrastul dintre încetinirea și accelerarea mișcării, care a fost menționat mai sus, se dovedește semnificativ în elementele mici. Am presupus mai înainte că doi iambi se asociază iambic. Să-i facem acum să se asocieze trohaic. Să zicem, prin urmare, că, într-o unitate de doi iambi, primul ar fi purtătorul accentuării principale. În acest caz, unitatea răsună lung. Acum este firesc, după cele spuse mai sus, ca iambul următor să înceapă ezitant sau frînîndu-se în sine.

Astfel, putem înțelege regula antică potrivit căreia în trimetrul iambic primul, al treilea și al cincilea iamb ar putea fi spondei. Aici trebuie observat că modalitatea cea mai firească de a citi acest trimetru iambic este, fără îndoială, aceasta: $\cup \cup - / \cup \cup - / \cup \cup -$, adică trimetrul este o succesiune de trei unități alcătuite din doi iambi, dintre care, de fiecare dată, primul are tonul principal. Apoi urmează primul, al treilea și al cincilea iamb, de fiecare dată într-o mișcare ce se stinge prelung.

Acest tip de examinare se lasă, firește, aplicată versului anapestic. Și în el, dacă al doilea anapest este subordonat primului, al treilea se armonizează natural ezitînd. Prin urmare, înlocuirea celor două silabe scurte ale celui de-al treilea anapest cu una lungă apare firească.

În toate aceste cazuri, silaba lungă nu este firească numai în sensul că ea apare de la sine, ci ea are, de fiecare dată, și o semnificație pozitivă pentru întreg. Și ea aduce în întreg tensiune și relaxare: ezitarea, într-o mișcare în general progresivă, produce o tensiune care încheie în ea tendința de relaxare, motivează, așadar, mișcarea următoare mai lesnicioasă. Invers, prin mișca-

rea mai rapidă ce succede unui punct de ezitare, mișcarea generală apare în grad superior ca una ce se precipită spre înainte, iar acest punct apare ca purtător al unei tensiuni. Astfel, mișcarea generală devine nu numai mai bogată în alternări, dar și mai animată lăuntric. Și aici, ca peste tot, schimbarea este semnificativă din punct de vedere estetic nu în sine, ci în calitatea ei de purtător al unei astfel sporite animații lăuntrice.

O asemenea tensiune într-o mișcare progresivă în general mai rapidă este inclusă, în primul rînd, în acele silabe lungi care apar în locul celor scurte. Faptul că ele apar în *locul* acelora le pune în contrast nemijlocit și palpabil cu progresia rapidă și le face să apară ca acționînd împotriva ei, în cel mai direct mod. De aceea, ele au în primul rînd funcția de sporire a animației lăuntrice a mișcării.

Dar astfel ele se sustrag, totodată, arbitrarului. Dacă nu îndeplinesc o asemenea funcție ele sînt doar încetiniri ale mișcării, întreruperi iraționale ale unificării acesteia, deci, o imperfecțiune.

Dar ele pot interveni într-o mișcare și *distru-gînd*. Aici amintesc pentru ultima dată a doua jumătate a hexametruului. Acesteia îi e propriu să reprezinte o mișcare care tinde spre înainte, cu însuflețire sporită, astfel încît ea răsună în mod firesc dincolo de accentuarea finală. Acest caracter este sustras mișcării, prin urmare, stingerii i se răpește temeiul intern al justificării sale nu numai atunci cînd întregul se descompune exclusiv în dactilii cuvîntului, ci și atunci cînd cele două silabe scurte ale dactililor sînt înlocuite peste tot prin una lungă — sau și printr-o unică silabă scurtă —, mai cu seamă dacă aceasta privește cele două silabe scurte dinaintea accentuării finale. De aici, cunoscutele reguli de construire a hexametruului.

Hemistih și vers

Nici asupra acestei legități a mișcării ritmice în elementele izolate și în cele mici nu insist acum. Din contră, mă întorc încă o dată la întregul alcătuit din unități de mișcare elementare.

În mod tradițional sînt numite hemistihuri jumătățile de hexametru, de pentametru, de alexandrin ș.a.m.d., iar versuri — iambii de patru și cinci picioare, trimetrul iambic ș.a.m.d.

În acest sens, îndreptățirea e evidentă. Tocmai lungimea mai mare a acestor versuri le conferă o sporită autonomie. În același timp, ea închide în sine posibilitatea unei mai mari animări și diferențieri lăuntrice a acestora. Accentuării inițiale și finale i se poate opune o accentuare centrală aproape echivalentă. Iar aceasta poate deveni purtător specific al celui de-al treilea moment al unității de mișcare elementară, adică al momentului de tensiune sau de intensificare a tensiunii. Prin această diferențiere mai completă, unitatea ritmică se apropie mai mult de întregul ritmic. Ea este în ea însăși, în mai mare măsură, un întreg desăvîrșit. Ea devine așa ceva încă în mai mare măsură, atunci cînd în ea se conturează în particular acel contrast dintre tensiune și destindere, dintre reținere și desfășurare, dintre ezitare și liberă progresie, dintre mișcarea unitară permanentă și relativa divizare, iar unitatea ritmică se prezintă drept echilibru al acestor contraste, așadar, atunci cînd ea poartă în sine, mai mult sau mai puțin, animația interioară care este posibilă într-un întreg ritmic.

Din acest motiv, însă, acele versuri nu sînt întreguri ritmice, ci unități elementare de mișcare ritmică. Și ele trebuie abia să se asocieze în întreguri.

Dar specificitatea lor este importantă pentru *tipul* acestei asocieri.

Hemistihurile indică, datorită scurtimii lor, asocierea imediată și susținerea lor reciprocă. Asocierea cea mai intimă și susținerea cea mai sigură le găsesc ele însă atunci cînd se concentrează

cite două. Trimiterea la această dualitate devine încă mai precisă atunci când în „hemistihuri“ apare o mișcare întreruptă sau restrinsă, sau atunci când ele, conform structurii lor, nu *unesc* în ele acele contraste arătate mai sus din mișcarea ritmică și nu le pun în echilibru, ci întrupează numai o latură a unui asemenea echilibru. Latura respectivă le reclamă apoi pe celelalte. Oarecare unilateralitate este, însă, proprie tuturor acestor hemistihuri. Tocmai asta le caracterizează ca „hemistihuri“. Să ne amintim ceea ce a fost spus mai sus în legătură cu cele două jumătăți ale hexametrlui.

Se adaugă faptul că diferențierea redusă care merge mână în mână cu mărimea redusă a „hemistihului“ închide în sine și o posibilitate redusă de diferențiere *diversă*, așadar, de animație lăuntrică diversă a unui hemistih în comparație cu un altul. Astfel, în legătură cu aceasta, și principiul *omogenității* sau al unității calitative capătă un drept mai mare. Dar acest principiu este un principiu al dualității.

Dimpotrivă, la aceste „versuri“, de întinderea și diferențierea mai mari se leagă o mai mare diversitate și varietate a versurilor. Ne gândim, înainte de toate, la nesfârșita variabilitate din iambii de cinci picioare.

Iar asta condiționează o libertate corespunzătoare mai mare în asocierea acestor versuri într-un întreg ritmic. Asta condiționează mai cu seamă posibilitatea asocierii după principiul triadei și a combinării acesteia cu asocieri de două sau patru. Rezultă astfel întregul din 3, 4, 5, 6 ș.a.m.d. „versuri“; grupe alternative de versuri sau strofe alcătuite după o anumită schemă.

Capitolul al optulea

RITM ȘI RIMĂ

Funcțiunea rimei finale

Ritmului versului i se adaugă rima, ca un element înrudit și, totuși, opus acestuia. Vorbesc în special despre rima finală. Caracteristica acesteia le este proprie însă și aliterăției și asonanței.

Rima finală separă și unește versurile. Ea concentrează într-un întreg, nemijlocit, versuri succesive sau înlanțuie sau țese versurile într-o formă mai puțin simplă. Toate acestea — în funcție de tipul ordonării complexelor sonore care rimează.

Dar rima separă și unește versurile *întregi*. Prin faptul că ea scoate în relief accentuarea finală și, eventual, silabele care-i urmează, și concentrează atenția asupra acestora, ea condensează în mai mare măsură în acest ultim și definitiv punct de unitate versurile întregi. Le face, așadar, în mai mare măsură unități închise. Ea accentuează *masa compactă* a versului.

Iar de aici decurg mai multe aspecte. Rima impune versului, în primul rând, datorită împrejurării arătate, două cerințe. Fiecare dintre aceste cerințe are, însă, totodată, reversul său negativ. Prin fiecare dintre ele este anulată o cerință contrară.

Pe de o parte, rima n-ar fi altceva decît o codiță a versurilor, prin urmare n-ar uni sau

țese, pentru impresia noastră, o unitate, ci le-ar face să apară de-a dreptul străine unul de altul, dacă versurile, independent de rimă, nu s-ar înfățișa ca fiind asemănătoare sau lăuntric dependente unul de altul. Aici este valabilă legea generală: adăugarea a ceva identic la ceva eterogen nu leagă niciodată estetic, ci sporește impresia de înstrăinare. Prin urmare, versurile legate între ele prin rimă trebuie să fie, în mod special, *similare*.

Dar, dat fiind că sînt legate unele de altele prin rimă într-un *întreg*, ele trebuie să fie similare ca *întreg* sau în întregime, din punctul de vedere al caracterului lor global, pentru impresia globală.

Astfel însă problema privind structura versurilor în particular trece întrucîtva pe planul al doilea. Cu cît întregul este în întregime masă compactă, iar impresia totală este momentul dominant, cu atît devine particularul mai nesemnificativ.

Asta înseamnă, înainte de toate, că se micșorează importanța principiului revenirii periodice a aceluiași lucru. Acesta este un principiu al succesiunii elementelor sau părților individuale.

Și, pe de altă parte: în măsura în care versurile sînt *separate* prin rimă, și în *întreg*, și numai în *întreg*, ele devin reciproc independente. Asta presupune cerința ca ele să se comporte independent în mai mare măsură decît unul față de altul. Ele trebuie, fiecare în sine, să se prezinte în mai mare măsură ca unități de mișcare încheiate, adică se pune un accent mai mare pe contrastul reciproc autonom al *accentuărilor principale*. Prin aceasta, ele devin unități de mișcare autonome.

Dat fiind că această separare a versului este valabilă și în cazul versurilor ca *întreg* sau în *întreg*, și divizarea și *diferențierea* în particular devine nesemnificativă. Și principiul diferențierii este nu un principiu al succesiunii elementelor individuale, ci un principiu al individualizării, adică al autonomizării *dinăuntru* spre *în afară*, o confruntare reciprocă și internă, o separare de

funcțiuni, o alternanță de tensiune și destindere în părțile individuale.

Prin aceasta, nu e zis totuși că în versurile rimate ar apărea în particular — în locul celor două principii, și anume, principiul revenirii periodice a aceluiași lucru și principiul diferențierii imanente sau al diferențierii *dinăuntru* spre *în afară* — un principiu opus. Rima nu este ostilă niciunuia dintre aceste principii; ea se comportă doar indiferent față de ele, ea ignoră particularul; ea are, prin urmare, o importanță mai redusă, cum stau lucrurile cu versul individual.

Astfel, rima face versul mai liber. Ea își cîștigă dreptul de a-și rîde de reguli în privința succesiunii părților, ca și în privința divizării sau diferențierii, a disocierii, a contrastului și a alternanței dintre tensiune și destindere.

Cele două aspecte pot fi rezumate astfel: rima sustrage versul severei sale legi ritmice sau formei stricte legate de o lege anumită. Similitudinea versurilor în *întreg* și disocierea netă a accentuărilor principale este cadrul general, în interiorul căruia versul se mișcă în general liber, prin urmare, preia în particular o structură sau alta.

Dar, ca peste tot, nici aici lipsa de regulă n-are importanță estetică drept simplu negativ, ca simplă lipsă de regulă, ci în măsura în care ea lasă mai multă libertate unui dat superior, căruia îi e firesc să sfideze regula. Iar acest dat superior este sensul și efectul cuvintelor; este unitatea ideii care se exprimă în versuri individuale și diversitatea acesteia care se exprimă în versuri diferite. Este vorba despre acea *alternanță* a *excitațiilor* lăuntrice, nesupusă, prin natura sa, nici unei legi ritmice, capabilă de o nesfîrșită diversitate și nuanțare, și care se realizează în părțile ideii și în progresia de la un element la altul.

În comparație cu acest element al sensului și cu excitația lăuntrică legată de el, severitatea construcției ritmice este un element exterior. Rima se interiorizează, așadar, ea intensifică

momentul sufletesc și spiritual. Ea sacrifică forma riguroasă elementului ideatic și agreabilului.

Aliterație și asonanță

În aceeași direcție ca rima, finală acționează asonanța și aliterația. Totuși, aici este ceva de adăugat: și asonanța și aliterația leagă și despart versurile, adică, în primul rînd, unitățile de mișcare ritmice, în *întreg*, și se comportă indiferent față de formă și de divizare în particular.

Dar aceste elemente disting accentuările principale din versuri; și, astfel, ele le reliefează nemijlocit și întăresc importanța lor în cadrul întregului vers. Ele sporesc această *divizare fundamentală*. Prin urmare, nu numai că *cer*, precum rima finală, ca versurile — datorită unui contrast net între accentuările principale — să se întemeieze ferm și sigur în sine, ci acționează nemijlocit în acest sens.

Și nu este lipsit de semnificație nici faptul că litera prin a cărei revenire sînt legate unul de altul două versuri sau două unități de mișcare elementare apare de două ori în prima jumătate a întregului și numai o dată în a doua. Această ordonare a aceluiași litere este în primul rînd motivată prin faptul că rima este stabilită în mod firesc în prima jumătate a întregului. Litera produce, însă, aliterație abia prin repetare. Odată stabilită în prima jumătate, prin revenirea o singură dată a literei în a doua jumătate aceasta poate să apară legată de prima.

Totodată, însă, această stare de lucruri slujește unui principiu ritmic fundamental mai general, stabilit mai sus. Îmbinarea solidă a întregului ritmic pretinde, în primă linie, o *bază* fermă și amplă pentru mișcarea succesivă, îndeosebi pentru progresia spre tensiune, care ajunge apoi la relaxare în accentuarea finală. Această bază este obținută, însă, firesc, de către întregul constînd din două jumătăți, în prima jumătate. Iar aceasta

devine o bază amplă și singură prin marcarea decisă a celor două accentuări principale opuse ale acesteia. Astfel, și acea regulă a ordonării aceluiași litere are o semnificație pozitivă pentru divizarea fundamentală a întregului.

La aceasta se limitează însă importanța aliterației pentru divizare. Și ea este indiferentă, de altfel, față de structura particulară, oferind, așadar, libertate și posibilitatea unei alternanțe mai bogate.

Opoziția dintre rimă și rigoarea ritmului

După cele spuse, apare un antagonism clar între rimă și legitatea riguroasă a construirii versului, respectiv a întregului alcătuit din versuri, așadar, a strofei. Amîndouă pun accentul întregului ritmic pe elemente opuse, excluzîndu-se, relativ, reciproc. Este imposibil ca eu să înțeleg versul sau strofa ca pe ceva structurat ritmic riguros în particular, ca eu să fiu dominat de această lege a îmbinării, ca eu să contemplu întregul din acest punct de vedere, și ca eu, în același timp, să pun accentul, în contemplarea mea, pe *unitatea compactă*, ca eu să înțeleg întregul ca pe ceva care numai în întreg este identic și care se inserează numai în general și după natura sa în cadrul mobil al contrastului dintre accentuările principale.

Asocierea rimei strofelor *antice*, structurate după legi ritmice riguroase, ar fi, așadar, o contradicție. Rima ar apărea aici nu numai ca neînsemnată, ca pur artificiu, ci prin ea s-ar nimici sensul și esența interioară ale oricărei structuri.

În același timp, contrastul dintre versurile și strofele construite după legi riguroase, pe de o parte, și structura ritmică rimată care se mișcă mai liber, pe de altă parte, apare ca un contrast

profund între contemplarea și evaluarea estetică. Cele două aspecte se comportă unul față de altul ca abstractul față de concret, ca generalul față de individual, ca mișcarea lăuntrică în general sau ca fluxul general al vieții psihice față de sensul cuvintelor și de excitația lăuntrică a sufletului, pe care cuvintele, respectiv lucrurile, ideile, trăirile desemnate de acestea le poartă în sine. Forma riguros ritmică accentuează acel abstract sau general. Rima, care permite jocul liber al sensului și al excitației lăuntrice legate de el, care sfidează orice regulă strictă, accentuează, tocmai astfel, acest sens și această excitație lăuntrică și le duce la o semnificație superioară.

Accentuarea generalului abstract, a regulii sau normei, este desemnată și ca idealism, iar reliefaarea concretului, a individualului, a varia-
tului, a vieții care se desfășoară în particular — ca realism. În acest sens se vorbește despre un idealism al artei antice și despre un realism al celei mai noi și mai cu seamă al artei germanice.

Acestui contrast îi corespunde contrastul dintre versurile antice fără rimă și rima noii poezii. Rima este poetică, dacă așezăm poeticul în contrast cu muzicalul, prin urmare, dacă desemnăm ca specific poetic conținutul concret al ideilor și reprezentărilor și sentimentul asociat acestora.

Rima domină cu cât este versul mai scurt, cu cât rimele, prin urmare, se urmează mai repede, în timp, și ea are cu atât mai multă putere cu cât versurile se leagă nemijlocit unul de altul prin rimă. O dată cu aceste două momente crește libertatea versului în particular. În acest sens sînt tipice perechile de rime scurte. Ele reprezintă contrastul extrem dintre spiritul germanic și cel antic, idealist sau formalist.

Dar și rima leagă totuși. Și această legătură poate dispărea, fără ca prin asta să trebuiască să apară în locul ei legea ritmică riguroasă. În acest caz rămîne numai ceva general, similitudinea versurilor în întreg și cadrul general și mobil prin care ele devin unități ritmice. Asemenea versuri vor fi viabile în măsura în care libertatea excitației interioare, care însoțește cuvintele, își cere dreptul, dar interzice, în același timp, progresiei libere a discursului descompunerea în unități compacte. În acest sens este tipic iambul de cinci picioare fără rimă al dramaturgiei noastre.

Capitolul al nouălea RITMUL MUZICAL ȘI GENERALITĂȚI

Ritm accentuat și ritm cronometrat

Prin ritm a fost înțeles pînă aici doar ritmul accentuat. Acestuia se opune de obicei cel cronometrat. De fapt, nu există un ritm cronometrat pur, și ceea ce se numește astfel este, în chip necesar, și ritm accentuat, precum și invers, pentru ritmul accentuat măsura temporală nu este lipsită de importanță.

Dar putem opune un *principiu* al ritmului accentuat și un *principiu* al celui cronometrat. Sau putem imagina un ritm accentuat *pur* și unul cronometrat *pur* și să le comparăm. În acest caz, firește, trebuie să spunem: aceste două tipuri de ritm sînt fundamental contrastante.

Elementul comun amindurora este divizarea sistematică în suită temporală. În ambele, divizarea are loc din punctul de vedere al cantității. Dar este o altă cantitate în cele două cazuri despre care vorbim. La ritmul accentuat, cantitatea este intensitate, tărie și slăbiciune a accentului, la ritmul cronometrat — extensiune, lungime sau scurtime a unui interval de timp. Acolo, datul a cărui divizare se produce este o mulțime de elemente, aici — un fragment de întindere temporală. Divizarea constă acolo în subordonarea unor elemente diferite ca intensitate față de elementele dominante. Ea constă aici în împărțirea și subîmpărțirea unor intervale de timp în părți

egale; sau, spus invers, în coordonarea părților după principiul egalității într-un întreg al unui interval de timp. Acolo, diversitatea dată se transformă într-o unitate abia prin subordonare. Aici, unitatea există nediferențiat și se divizează uniform în părți egale.

Sau, dacă rezumăm: ritmul accentuat pur este *ordonarea* unei *mulțimi* de felurite *elemente* după principiul *subordonării* monarhice. Ritmul cronometrat este *împărțirea* unei *măsuri* extensive *unitare*, după principiul *egalității*.

Îmbinarea celor două ritmuri

Dar, precum s-a spus, acest ritm pur cronologic există la fel de puțin ca și cel pur accentuat.

Am cunoscut importanța măsurii temporale pentru ritmul accentuat. Drept cel mai elementar principiu al acestui ritm am indicat principiul revenirii periodice a aceluiași lucru. Aici există și tendința revenirii intervalelor de timp egale, în primul rînd, a intervalelor dintre punctele dominante, prin urmare, a accentuărilor principale.

Am văzut, în general, cum întîrzierea asupra accentuărilor, amînarea și accelerarea progresiei, inserarea lungirilor în locul scurtărilor este importantă pentru ritmul accentuat.

Dar, desigur acel principiu al revenirii periodice a aceluiași lucru își subordonează principiul unității de mișcare încheiate și al diferențierii interne și acțiunii reciproce a părților și, finalmente, înțelesul cuvintelor și excitația lăuntrică existentă aici. Iar aceste momente de întîrziere, de ezitare sau de accelerare, nu se supun, în măsurarea lor temporală, nici unei reguli rigide. Și aici decide libera legitate a acțiunii reciproce dintre părțile întregului ritmic și idee. Iar acestea două se opun subordonării față de reguli rigide.

Din contră, în ritmul cronometrat, regula rigidă este presupusă peste tot. Ea este baza statornică.

Pe de altă parte, însă, nu poate exista un ritm cronometrat fără momentul *accentuării*.

Exemplul de ritm cronometrat pe care-l avem aici în vedere în mod special este ritmul muzicii. În măsura în care acest ritm cronometrat este ceea ce este, el constă, după cum s-a spus mai sus, în împărțirea timpului după principiul egalității. Împărțirea transformă continuum-ul temporal într-o succesiune de elemente temporale egale. Invers, asemenea elemente temporale se unesc din nou în unități de timp egale.

Dar aceste unități, de vreme ce sînt unități de succesive, nu pot să nu se concentreze sau să se condenseze în elemente unice. Și, astfel, ele devin unități în sensul unităților de ritm accentuat. În cadrul unităților, elementele se subordonează anumitor elemente sau, invers spus, anumite elemente devin elemente dominante, puncte de unitate dominante în cadrul unei succesiuni de elemente. Aceste elemente dominante se subordonează din nou *unui* dintre ele. Astfel, iau naștere unități ordonate „*monarhic*“, cuprinzătoare și mai cuprinzătoare.

Apariția unor asemenea unități, însă, include, în mod necesar, accentuarea elementelor dominante, accentuare mai puternică sau mai slabă, în funcție de gradul dominației. Unitățile devin, cu necesitate internă, unele ce-și au punctul lor de greutate în elementele accentuate și se concentrează sau se condensează într-un asemenea punct.

Această subordonare — prin urmare, și accentuarea și alternanța accentuării pe care le îndeplinim în muzică — poate, de asemenea, să nu pretindă vreo deosebire obiectivă între sonoritatea mai puternică și aceea mai redusă a tonurilor. Subordonarea este, așadar, în primul rînd, subiectivă. Cum se știe, însă, și în muzică, necesitatea internă a acestei subordonări și a accentuării alternative care rezidă în aceasta poate fi obiectiv recunoscută în măsura în care instrumentul permite o gradare dinamică.

Împărțirea timpului și tonurile

Dar acum se ridică întrebarea: unde sînt propriu-zis, sau cum iau naștere acele elemente temporale care se asociază în unități și, în cadrul unității, se subordonează *unui* singur? Timpul este un continuum. Cum se petrece împărțirea acestuia în muzică?

La aceasta, trebuie să răspundem, fără îndoială: prin tonuri. Tonurile succesive sînt, în muzică, deplinătatea timpului. Timpul este împărțit mai întii prin inserarea și încetarea tonurilor unice, apoi prin începutul și sfîrșitul unităților specific muzicale de ordin inferior și superior, așa cum există ele în grupele mai restrinse sau mai vaste ale tonurilor omogene muzical. Relațiile muzicale dintre tonurile succesive creează, mai întii, cele mai simple unități din asemenea tonuri; le-am putea desemna drept cuvinte muzicale; și ele creează, la rîndul lor, unități din asemenea cuvinte, așadar, unități muzicale mai cuprinzătoare. În muzică există propoziții și perioade muzicale, melodii parțiale relativ încheiate și melodii finite.

În toate acestea n-avem, totuși, nici o împărțire a timpului în unități de timp egale, prin urmare nu avem specificul care să deosebească ritmul muzical, ca ritm cronometrat, de cel poetic. Tonul unei melodii poate umple un tact și poate trece de la un tact la altele. Apoi urmează eventual șaisprezecimea. Presupunînd că aceste șaisprezecimi sînt cele mai scurte note ale melodiei, atunci ele au dreptul de a fi numite elemente ritmice ale melodiei. La fel de sigur este apoi că nota ținută lung *nu* este un element ritmic al melodiei. Ea include multe asemenea elemente, fără însă ca ele să fie *diferite*. Dacă, însă, elementele nu sînt diferite, ele nu sînt, în general, elemente efective.

Iar dacă, așa cum s-a arătat mai sus că e posibil, tonul lung ținut trece de la un tact la altele, atunci, în măsura în care intră în considerație tonurile, sînt negate și unitățile de tact

egale. În fine, și pauzele sînt părți constitutive ale ritmului. Dar din ele lipsesc tonurile.

Aici există o contradicție. Rămîne valabil: întrucît ritmul muzical este un ritm cronometrat, el se supune principiului împărțirii timpului în părți egale și, în sfîrșit, în elemente egale ultime. Și la fel de sigur este că numai tonurile pot aduce împărțirea în timp. De fapt, acestea execută o împărțire. Dar aceasta este o împărțire cînd în unele unități, cînd în altele, cînd în elemente egale, cînd în intervale de timp, în care diferența dintre aceste elemente este anulată. Prin urmare, ea nu este o împărțire în unități de timp egale.

Divizarea mișcării sonore

Această contradicție persistă atîta vreme cît ne mulțumim să opunem tonurilor *doar* termenul abstract „*timp*” sau invers. Ea dispăre, [dacă ne gîndim că, în timp, noi progresăm de la *un ton la altul*, că noi executăm o *mișcare* interioară, care pătrunde, prin tonuri, în fluxul unitar și umple și pauzele, o mișcare care este mișcarea *noastră*, dar care rezidă, pentru noi, în tonuri, precum și în intervalele goale dintre ele.

Cu această mișcare, am cîștigat acum un al treilea dat pe lingă abstractul „*timp*” și pe lingă tonurile particulare. Iar acest al treilea dat este deplinătatea timpului.

Acest al treilea dat este, de asemenea, cel coordonat. El este, însă, coordonat în primul rînd *nu* prin împărțire, ci prin subordonare. Mișcarea permanentă unitară nu este una identic progresivă, ci ea se realizează prin alternarea neînteruptă de încordare într-un punct și de progresie liberă, de concentrare și destindere. Ea este un flux și un reflux cu puncte nodale succesive. Iar aceste *puncte nodale* se succed, în primul rînd, la răstimpuri egale. Lor le sînt, din nou, subordonate puncte nodale inferioare și supraordonate — unele superioare, care se succed, de asemenea,

la răstimpuri egale. Ritmul muzical constă, în primul rînd, din această *mișcare ondulatorie*.

Astfel, desigur, pare anulată, în general, deosebirea principală dintre ritmul muzical și cel poetic. Întrucît și pentru acesta există principiul revenirii periodice a aceluiași lucru, și el este, cum am văzut, tot un astfel de flux și reflux regulat. El este aceasta în funcție de tendință.

Totuși, chiar prin aceasta, este definită deosebirea esențială dintre ritmul muzical și cel poetic. Ea constă în aceea că în ritmul poetic fluxul și refluxul mișcării sînt *numai o tendință* spre o undulare regulată. Din contră, în ritmul muzical acestea sînt de fapt și de drept așa ceva.

Și aici apare cea de a doua deosebire esențială. În mișcarea divizată doar constant în sine, divizarea are loc după *aceeași măsură*. Aceasta este îndeplinită de tonuri. Spuneam mai sus că acestea *nu* împart întregul muzical sau „*timpul*” în care acesta se desfășoară în unități de timp egale. Asta înseamnă că ele nu creează o reală egalitate a părților. Dar ele aduc în muzică o egalitate *ideală* a părților. sau a elementelor, sau o egalitate a părților sau a elementelor ideale. *Realul* în aceasta este *măsura*. Părțile existente efectiv sînt simplul sau dublul, sau triplul, ori de două ori sau de trei ori dublul sau triplul ș.a.m.d. aceleiași unități de timp. Sînt elemente ultime sau unități nedivizate din elementele egale ultime, formate din ele după principiul dualității sau al triadei și al potențarilor lor.

Această pretutindeni dominantă măsură egală sau această lege a formării unităților dintr-o unitate de timp ultimă, după principiul dualității și al triadei, este o dominantă *sensibilă* în întreg și o permanență, prin diferența mărimilor efective ale unităților. Și ea, împreună cu acea undulare regulată, constituie specificul ritmului muzical, în măsura în care acesta este ritm cronometrat.

Unitățile de tact

Acea mișcare regulată de undulare presupune o succesiune regulată a aceluiași faze. Fazele sînt unități. Ceea ce face din ele unități este punctul culminant pe care ele îl cuprind sau în care ele se condensează.

Dat fiind că în mișcarea ondulată se găsesc puncte culminante mai subordonate și mai supraordonate, tot astfel se pot deosebi faze subordonate și supraordonate, mai puțin cuprinzătoare și mai cuprinzătoare. Fazele care se înfățișează cel mai lămurit ca atare, respectiv ca părți identice sau care apar ca *membrele* din a căror succesiune constă întregul le numim măsuri sau unități de tact.

Dar aici trebuie observat: aceste faze pot fi măsurate în diferite moduri, spre exemplu, de la un punct culminant la altul, dar și de la un punct de cea mai mare profunzime la punctul următor de cea mai mare profunzime. De obicei, se știe, se măsoară în primul mod. De obicei, unitățile de tact se numără în general de la o accentuare principală la cea următoare. Întregul ritmic se împarte în astfel de unități de tact în care, întotdeauna, cel mai înalt punct dinamic este punctul de început.

Aceasta este însă o modalitate de examinare convențională, așa cum împărțirea întregului ritmic al poeziei în picioare de vers care nu coincid cu picioarele de cuvînt este convențională. De fapt, în mișcarea ritmică există, după posibilități, unități de tact de cele mai diferite tipuri, nu numai unele comparabile cu troheul sau dactilul, ci și unele comparabile cu iambul sau anapestul sau amfibrahul din ritmul accentuat.

Aceste unități de tact existente după posibilități în mișcarea ritmică globală se realizează prin tonuri și relațiile muzicale dintre tonuri. Realizarea lor constă în crearea acelor unități muzicale, adică a acelor unități alcătuite din tonuri muzicale sau din tonuri corelate conform

legilor afinității muzicale. Aceste unități sînt însă comparabile, de fapt, cînd cu troheul sau dactilul, cînd cu iambul sau anapestul, cînd cu amfibrahul.

Dar și aici este valabil ceea ce s-a spus despre ritmul accentuat: aceste forme se pot transforma una în alta și pot alterna. Asta înseamnă: unitățile de tact, în structura lor internă, în același întreg muzical pot fi mereu altele. Se menține, totuși, acea regularitate a ondulării. Ea rămîne legea care străbate această alternanță.

Acestei împărțiri diferite a mișcării globale în faze cu o structură sau alta, ori acestei diferite delimitări a unităților de tact i se adaugă apoi *împărțirea fazelor* sau a unităților de tact.

Întrucît intervalele dintre punctele culminante ale fazelor sînt egale, iar măsura împărțirii este aceeași, împărțirea acestui interval este o împărțire în același număr de părți egale și o subdiviziune în părți sau în intervale de timp egale mai mici. În funcție de numărul părților mai mari, numim tactul măsură de trei pătrimi, de șase optimi, de patru pătrimi ș.a.m.d. Dar toate aceste împărțiri sînt, în primul rînd, ideale. În ce măsură se realizează ele, o decid tonurile.

Unitățile de mișcare ritmică

Dar să ne continuăm examinarea. Ca și la ritmul accentuat, nici aici unitățile care rezultă din subordonarea mai multor elemente față de o accentuare principală unică *nu* sînt încă elemente de *mișcare* ritmică, sau nu sînt încă *unități de mișcare* ritmice elementare. Și aici e nevoie de opoziția și echilibrul a două accentuări relativ echivalente. Și, ca și la ritmul accentuat, și aici cel puțin două asemenea unități de mișcare aparțin întregului ritmic încheiat. Întregul ritmic în muzică, precum cel din poezie și, în sfîrșit, întregul ritmic din vorbirea vieții cotidiene, se construiește din unități care oscilează între două accentuări. Și în muzică, întregul constă din asemenea „propoziții” simple; el este întotdeauna o structură alcătuită

din cel puțin două asemenea propoziții. El devine, finalmente, un întreg alcătuit dintr-un număr de propoziții care-și datorează existența potențării și combinării dualității și a triadei.

Această dualitate și triadă cere încă o remarcă specială. Numai coordonarea a cîte două elemente, și apoi coordonarea a cîte două unități alcătuite din două elemente corespunde, cum s-a spus adesea, în mod perfect principiului succesiunii aceluiasi lucru.

Coordonarea a cîte trei elemente sau unități include deja un contrast. Astfel, încă în trifurcarea unității de tact în măsura de trei pătrimi, și apoi în trifurcarea acestor părți, este relativ anulat principiul revenirii periodice a aceluiasi lucru sau principiul împărțirii după principiul egalității.

Această anulare se realizează și aici în favoarea unui principiu superior, și anume, a principiului diferențierii unității în factorii ei naturali: început, continuare și sfîrșit.

Dar acest principiu este valorificat apoi și în continuare, pe treptele superioare, mai cu seamă acolo unde este vorba despre asocierea accentuărilor principale în unități de mișcare ritmice elementare și a acestor unități de mișcare în întregul ritmic.

Întregul ritmic

Ca și la ritmul accentuat, și aici se asociază mai întîi două accentuări principale într-o unitate de mișcare elementară, și două asemenea unități de mișcare într-un întreg. Întregul este, în acest caz, în primul rînd un întreg alcătuit din patru accentuări principale, care însă sînt subordonate față de două, și anume, fiecare a doua dintre accentuările principale care se opun în fiecare unitate de mișcare elementară, iar finalmente uneia singure, și anume, accentuării finale a întregului.

Dar accentuările principale se succed, conform naturii întregului muzical, la intervale regulate. Ele sînt accentuările principale ale unităților de tact, sau sînt acelea care condensează în sine grupe egale de unități de tact. Astfel, construirea întregului muzical încheiat sau, pe scurt, melodia se bazează în mod necesar pe principiul tetradei de unități de tact, respectiv, al tetradei de grupe de unități de tact egale, concentrate într-un unic punct culminant principal.

Asta nu înseamnă însă că trebuie să se succedă întotdeauna patru unități de tact sau patru asemenea grupe. Numărul patru este și aici numai numărul de bază.

La ritmul accentuat am văzut că nu numai sistemul format din două și din de două ori cîte două accentuări principale se poate potența în măsura în care accentuările principale se disociază din nou în unități de mișcare ritmice, ci se adaugă și principiul diferențierii dinăuntru spre în afară.

Iar aici intră în drepturile sale principiul trifurcării. Și unitățile de mișcare elementare, și întregul ritmic, și, în sfîrșit, seriile tonale muzicale încheiate cuprind cele trei momente: început, mijloc și sfîrșit; bază sau premisă, progresie autonomă și revărsare în final. Această progresie autonomă este, în același timp, ca și la ritmul accentuat, o acțiune lăuntrică, întemeiată pe această premisă și avînd acest final drept scop; ca atare, ea conține mai mult sau mai puțin în sine o tensiune, devenirea unei tensiuni și tensiunea însăși, contrastul și conflictul. În aceasta constă miezul întregului.

Și este în continuare firesc ca acest miez să ajungă la o recunoaștere autonomă. În acest caz, se asociază celor două accentuări principale o a treia, mijlocie. Ia ființă fraza din trei unități de tact. Dar la o asemenea pretenție este îndreptățit în mai mare măsură întregul alcătuit din astfel de unități. În măsura în care aceasta se realizează, ia naștere triada formată din premisă, termen mediu și concluzie. Cel mai simplu caz este acela

în care unei premise care oscilează între două accentuări principale îi urmează un termen mediu și o concluzie, fiecare cu două accentuări principale, edificându-se, prin urmare, un întreg ritmic din trei unități de mișcare elementară. Dar nimic nu poate împiedica apoi ca una dintre aceste unități ritmice, în măsura în care se potențează, în care devine, prin urmare, un întreg din unități, să se disocieze nu în două, ci în trei asemenea unități, deci ca și aici că se confrunte începutul, mijlocul și sfârșitul. Astfel se adaugă întregului din trei unități, întreguri din cinci, șase, șapte unități ș.a.m.d.

Dar întotdeauna la bază se află contrastul a două unități din cite două accentuări principale, ca punct de plecare al evoluției.

Ritm și relațiile muzicale

În asemenea forme complicate, principiul diferențierii dinăuntru a repurtat o relativă victorie, precum s-a spus, asupra principiului împărțirii egale a timpului, care, în primul rând, este întotdeauna un principiu al dualismului. Dar acest principiu se vedește și mai departe eficace.

Principiul împărțirii egale cere împărțirea egală. Dar lui i se opun omogenitatea muzicală a tonurilor — pe care am pus-o deja în analogie cu omogenitatea silabelor în cuvinte și cu omogenitatea logică a cuvintelor — și întreaga animație a mișcării lăuntrice care există în tonuri și în succesiunea lor ca atare. Aceasta include felurite tipuri de relație interioară și de acțiune reciprocă, care sînt din nou analoge tipurilor de acțiuni reciproce existente în cadrul ritmului accentuat, despre care s-a vorbit în capitolul al șaptelea. O mișcare pare reținută în una dintre părți, pentru ca în cea următoare să se desfășoare liber; sau o mișcare globală se desfășoară în una dintre jumătăți și glisează în cea de a doua jumătate, pentru ca în finalul întregului să

ajungă decisiv încheiată în sine. În particular se succed în diverse feluri tensiunea și destinderea, desfășurarea liberă și încheierea viguroasă; se succed, la fel, progresia unitară într-o mișcare și divizarea ei. Pe scurt, au loc toate acele tipuri de animație lăuntrică pe care le cunoaștem de la ritmul accentuat.

Deosebirea, însă, este întotdeauna aceea că, la ritmul muzical rămîne valabilă ondularea mișcării globale, cu același interval între punctele culminante, ca și cu aceeași măsură a împărțirii. Astfel, a apărut cadrul în interiorul căruia se desfășoară viața mai liberă a tonurilor. Aceasta se petrece în cadrul sau pe baza acelei mișcări fundamentale, a acelei ondulări generale regulate. În același timp, el rămîne, prin măsura egală a împărțirii, legat calitativ de aceasta. Pe de altă parte, cele două acționează relativ una contra alteia.

În sfîrșit, și legitatea riguroasă a aceluia cadru se deplasează prin diverse modalități, de pildă prin accelerarea sau încetinirea tempo-ului, în favoarea legității mai libere a vieții interioare a tonurilor și a sentimentului ce le însoțește. Faptul că deplasarea ca atare devine sensibilă demonstrează, în același timp, că acel cadru se menține ca normă.

Făcînd abstracție de aceste momente, trebuie să spunem, rezumînd: în fond, avem de fiecare dată în ritmul muzical un ritm dublu, acel ritm al unităților de tact și al ondulării egale a mișcării psihice, inclusiv al împărțirii egale „ideale”, și acest ritm în divizarea gamelor sonore.

Un ritm dublu analog am întîlnit, însă, și la ritmul accentuat. Și acolo exista un contrast al celor două principii, cel al revenirii periodice a aceluiași lucru și cel al unității de mișcare încheiate, animate în sine.

Deosebirea principală este că, la ritmul poetic, primul principiu pierde în valoare în măsura în care cîștigă cel de al doilea, în timp ce, la ritmul muzical, primul principiu capătă valoare prin cel de al doilea, drept cadru al lui sau ca bază fermă

a sa. Acolo, principiul dominant este acela al unității de mișcare închise în sine și animate lăuntric; celălalt i se subordonează și este *înghițit* de el mai mult sau mai puțin. Aici, se menține principiul revenirii periodice a aceluiași lucru, iar principiul unității de mișcare animate i se *ordonează*. Primul domină în fundament, în forma *generală* a mișcării psihice. Cel de-al doilea se valorifică în mișcarea mai specifică a tonurilor.

Ritm și dispoziție

„Ritmul” despre care am vorbit pînă acum este acela care s-a realizat în silabele sau tonurile care se succed, în ritmul *mișcării muzicale* sau *lingvistice*. Această mișcare este, în primul rînd, mișcarea mea aperiectivă, perceperea mea succesivă, preluarea treptată de către mine, începerea și întreruperea mea, accentuarea și neaccentuarea mea; ea este această acțiune lăuntrică. Totodată, această acțiune este legată de suitele de silabe sau tonuri; ea mi se înfățișează drept ceva ce aparține acestora, ce se întemeiază pe ele, pe scurt, ca o mișcare ce are loc în însăși succesiunea de silabe și tonuri, ca o acțiune ce se realizează în tonuri și silabe.

Dar ea nu se reduce la atât. Orice acțiune lăuntrică sau comportament individual, am văzut, ține, conform naturii sale, de o adecvare psihică cuprinzătoare, de o modalitate generală de excitație psihică; ea formează cu aceasta o unitate.

Acest lucru e valabil și în legătură cu acea legătură ritmică sau cu mișcarea ce există în silabe și în tonuri. Aceasta ține de o adecvare psihică generală sau dispoziție, sau invers.

Dar această apartenență este de un tip special, și anume, o apartenență *calitativă*. Este o interrelație bazată pe *similitudine*. Fiecărei mișcări ritmice îi aparține dispoziția similară; cea din urmă aparține celei dintîi tocmai datorită acestei similitudini.

Dar această apartenență nu există numai pentru gîndirea mea, ci ea este o realitate psihică,

adică între mișcările ritmice alcătuite într-un anume fel de dispozițiile corespunzătoare există o relație reciprocă de asemenea natură încît mai ales mișcarea ritmică poate trezi dispoziția.

Legea rezonanței celor similare

Mai întîi, să formulăm ritmul ca pe o simplă succesiune regulată de bătăi de tact sau de tonuri în muzică. Perceperea acestei succesiuni regulate acționează dincolo de limitele sale. Eu sint, cum am spus de la început, înclinat să urmez ritmul cu mișcări corporale, de pildă, ale capului, ale minii, ale piciorului.

Dar nu este destul să spunem că perceperea fiecărei bătăi de tact produce un impuls motrice. De aici ar rezulta pur și simplu o succesiune de mișcări care ar *repetă* doar bătăile de tact. Dar *ritmul* trezește *ritmul* mișcărilor. Se întîmplă ca eu să îmi mișc trupul sau o parte a trupului cu mult mai încet decît se succed bătăile de tact sau tonurile; deci nu se suprapune cîte o mișcare fiecărei bătăi de tact sau fiecărui ton. Eu nu reacționez la bătăile individuale, ci repet, cu mișcările trupului, un ritm fundamental, conținut în acea succesiune de bătăi de tact.

Iar aici trebuie precizat îndeosebi: reprezentările motrice și impulsurile motrice nu au absolut nimic comun cu bătăile de tact sau tonurile auzite; ele sint incomparabile calitativ cu acestea. Aici ritmul acționează, prin urmare, într-un domeniu care este cu desăvîrșire străin de acela în care el se realizează în primul rînd. Ritmul existent în bătăile de tact sau în tonuri ritmează, în mod corespunzător, reprezentările mele motrice.

Deci, putem spune în general: un ritm dat poate acționa într-un domeniu structurat complet diferit din punct de vedere al conținutului.

Dar ritmul nu este pur și simplu această succesiune regulată, ci el poartă în sine felurite alte momente. El este sprinten, grav, lent, rapid,

monoton sau schimbător, reținut sau precipitat, se găsesc în el începuturi, tranziții, întreruperi mai abrupte sau mai line. Există în el încordări și destinderi de cel mai diferit tip; există în el, într-un cuvânt, o animație interioară sau alta, o „ritmică” interioară sau alta.

Iar cu privire la asta, trebuie să spunem: și în măsura în care ritmul include asemenea lucruri, el acționează dincolo de sine; el trebuie să poată trezi o modalitate de excitație psihică generală corespunzătoare sau o dispoziție generală corespunzătoare.

Să privim problema mai general. Orice eveniment psihic are ritmica sau modalitatea sa de desfășurare, mai monotonă sau mai schimbătoare. El se desfășoară lesne sau dificil, viguros sau debil, rapid sau lent, monoton sau divers, cu întreruperi mai abrupte sau mai line, într-o acțiune reciprocă interioară mai mult sau mai puțin vioaie a elementelor sale.

Și aici este valabilă legea psihologică: în ritmica oricărui eveniment psihic există tendința de a acționa dincolo de limitele sale și de a ritma viața psihică în general în funcție de această ritmică; adică, în ea există tendința de a face ca în mine să capete forță și efect aceste evenimente, de a suscita în mine posibile amintiri, reprezentări, idei, cărora le este propriu să se desfășoare în aceeași ritmică. Spus la modul figurat: fiecare strună care e atinsă în mine are tendința de a face să vibreze la unison în mine coarde acordate asemănător, capabile în sine de vibrații. Orice eveniment psihic trezește acea rezonanță sufletească pe care — în funcție de structura sa — este în stare s-o trezească, așa cum sunetul unei coarde din sistemul de coarde al pianului, în caz că nici o surdină nu o împiedică, pune în vibrație coarde acordate asemănător. Orice eveniment psihic trezește, dincolo de sine însuși, „*rezonanța similarului*”, adică a ceea ce se desfășoară în aceeași ritmică, precum coardele pianului trezesc rezonanța altor coarde și, în orice caz, a acelor părți ale cutiei de rezonanță care,

mulțumită încordărilor, sînt adecvate acestei rezonanțe.

„Rezonanța” ca dispoziție

Totuși, aici este de reținut: reprezentările, amintirile, gândurile, care au fost suscitade în mine de un eveniment psihic, nu suferă acest efect fiindcă reprezentările au un anumit *conținut*, ci din pricina modalității firești a desfășurării lor sau a tipului de excitație lăuntrică pe care ele mi-o anunță. Nu că reprezentări avînd un anumit conținut, ci pur și simplu ca exemple ale acelei ritmici sînt ele legate de evenimentul psihic care le suscită. De aceea, conținutul lor rămîne subordonat ritmicii generale, care le este comună. Ceea ce este excitat în noi este această *ritmică*, această formă de undulare a evenimentului psihic, care numai întimplător se realizează într-o anumită reprezentare conținutistică sau alta.

Această undulare sau această rezonanță am desemnat-o mai devreme, și o facem din nou acum, prin termenul de dispoziție. Prin urmare, putem, de asemenea, să spunem: în orice eveniment psihic individual există tendința de a se propaga într-o dispoziție corespunzătoare. Și cu cît conținutul reprezentărilor individuale care aduc o contribuție la această dispoziție se subordonează mai mult întregului dispoziției, cu atît mai puțin este posibil ca aceste conținuturi să ajungă la conștiința noastră; cu atît mai mult, așadar, dispoziția este nedeterminată și nedeterminabilă din punctul de vedere al conținutului. Dar chiar și asta e propriu, cum am văzut mai devreme, specificului „dispoziției”.

Starea de lucruri prezentată aici este familiară oricui. Oricine știe că evenimentele trăite pot să suscite o dispoziție corespunzătoare. În același timp, cunoaștem și situația inversă: dispozițiile suscită trăiri, idei, reprezentări corespunzătoare lor sau îndreaptă atenția noastră spre trăirile sensibile adecvate lor. Se ivește, prin

urmare, acțiunea reciprocă mai sus arătată. În dispoziția melancolică, eu caută acel ceva sau mă mențin lăuntric la acel ceva ce întreține această dispoziție. În dispoziția veselă, în mine pătrund tot felul de lucruri vesele.

Invers, evenimentul care aduce bucurie sau întristare creează o dispoziție generală care face să supraviețuiască conștiința acestui eveniment. Oricum, asta nu înseamnă nimic altceva decât că evenimentul dirijează mișcarea psihică spre ceva care include un ritm identic cu acela al evenimentului psihic, face să răsună în mine reprezentări, idei, amintiri care reprezintă în sine o asemenea ritmică; pe scurt, evenimentul ritmează sufletul într-o modalitate corespunzătoare lui.

Condițiile rezonanței

Dar asta nu înseamnă că orice eveniment psihic are, în egală măsură, tendința de a se propaga într-o dispoziție. Iar dacă un eveniment psihic privit în sine are într-o anumită măsură această tendință, posibilitatea unei atari propagări este totuși condiționată de trei factori. Anume, în primul rând, de bogăția trăirii mele, sau de bogăția a ceea ce eu îmi pot aminti sau la care mă pot gândi; în al doilea rând, de capacitatea mea de a dirija vibrațiile declanșate, adică de posibilitatea de excitație simultană care există în firea mea, fie printr-un eveniment psihic în general, fie printr-un eveniment de tip mai special; așa mai spune, și de măsura în care, în funcție de firea mea, de pe coardele interiorului meu — care, într-un anumit caz, sînt apte, firesc, să vibreze simultan — a fost ridicată surdina; și, în fine, în cazuri particulare, de măsura în care evenimentul psihic care trebuie să se propage în dispoziție capătă forță în mine, sau de măsura în care eu îi sînt dedicat.

Dar ritmizarea sufletului, despre care vorbesc aici, poate fi săvîrșită în primul rînd de ritmul

poetic și muzical. Acestuia îi e propriu în primul rînd să se propage într-o dispoziție corespunzătoare. El este în mod absolut, chiar în sine însuși, mișcare sufletească de un tip precis și caracteristic.

Această dispoziție este însă dispoziția mea. Ea este o modalitate a acțiunii sau toleranței mele interioare, un mod al meu de a mă manifesta lăuntric, activ și pasiv și de a trăi plinar. Sentimentul dispoziției este, în primul rînd, un mod al sentimentului de sine. Eu mă simt vesel, năvalnic, liniștit, încordat, relaxat ș.a.m.d.

Dar această dispoziție provine din ritmul dat obiectiv. Prin urmare, ea nu apare drept ceva secundar ce i se adaugă ritmului, ci este dată nemijlocit o dată cu el. Ea există pentru mine, așadar, în ritmul obiectiv dat, ca o parte a esenței sale, ba chiar ca propria sa esență. Dar eu mă simt pe mine însumi tocmai în ritmul dat obiectiv.

Astfel, „ritmul“ nu mai este pur și simplu un tip de succesiune a bătăilor de tact, silabelor, tonurilor, ci este un element vital, în care eu trăiesc, ceva în care și de care purtat, eu trăiesc plinar — liber și vesel, sau trist și melancolic, agitat sau liniștit, jubilînd sau plîngînd, reținut sau năvalnic, în acord cu mine sau zbatîndu-mă și luptînd lăuntric și biruindu-mă pe mine însumi — realmente un eu abstract (*ideell*) și totodată, în funcție de înălțimea acestui sentiment de sine, un eu ideal (*ideal*). Abia astfel este propriu-zis desemnată esența estetică a ritmului. Sensul lui rezidă în această „*empatie*“.

SECȚIUNEA A CINCEA CULOARE, TON ȘI CUVÎNT

Capitolul întâi CULORI ȘI COMBINAȚII DE CULORI

Satisfacția produsă de culoarea simplă

Plăcerea față de formele spațiale, ca și plăcerea față de ritm, este o senzație a formei. Dintre senzațiile formei am diferențiat, în prima secțiune, senzațiile elementare. O atare senzație este senzația de plăcere față de o culoare simplă, plăcerea față de albastru, roșu ș.a.m.d.

Plăcerea față de formă se întemeiază pe unitatea „estetică” în diversitate, precum s-a precizat în prima noastră secțiune. După cum arătam acolo, pe un principiu identic trebuie să se întemeieze și sentimentele elementare sau plăcerea față de senzațiile simple. Revin aici asupra acestui aspect.

„Senzațiile” nu sînt *conținuturi* de senzație. Senzația de roșu, de pildă, nu este imaginea optică propriu-zisă la care mă gîndesc mai întâi la cuvîntul „roșu”. Aceasta este *ceva perceput* sau un *conținut* al percepției. Dimpotrivă, senzația este . . . senzație, adică ea este în primul rînd o excitație sau o mișcare psihică produsă de excitația optică. Ea este declanșată de excitație atunci cînd imaginea optică — sau, spus mai general, imaginea conștientă — se realizează. Această excitație sau mișcare psihică este cea care se află în mod necesar la baza imaginii conștiente, acel ceva prin care aceasta ia naștere, ceea ce se revelează conștiinței la apariția imaginii;

într-un cuvînt, ea este *procesul* de percepere, în contrast cu *conținutul* percepției.

Acest proces de percepere trebuie privit, dacă conținutul senzației este însoțit de plăcere, ca un fenomen de o deosebită unificare; și, totodată, în funcție de intensitatea plăcerii sau a „*interesului*” pozitiv pe care-l purtăm conținutului senzației, ca un proces mai mult sau mai puțin bogat diferențiat în sine.

Dar, deocamdată, să lăsăm deoparte această chestiune. În orice caz, procesul de percepere care stă la baza unei culori văzute sau în care există senzația de culoare este întotdeauna un proces, o excitație, o mișcare psihică de un caracter specific.

Acest caracter se manifestă în conținutul corespunzător al percepției; dar nu complet. Voi arăta aceasta în cele ce urmează.

Senzațiile cromatice și cele sonore pot avea ceva în comun. Noi vorbim despre culori închise (*tief*) și despre tonuri joase (*tief*), avînd totodată conștiința că epitetul identic definește o identitate a senzației cromatice cu aceea sonoră. De asemenea, mai spunem, de pildă, de-a dreptul, că vocala „U” ar fi *comparabilă* cu „albastru” închis. Pe de altă parte, culorile deschise și tonurile înalte ne par lăuntric înrudite.

Dar asta nu înseamnă că în tonuri și culori, în aceste *conținuturi de senzație*, ar exista ceva comun. Aceste conținuturi sînt în sine absolut de necomparat. Culorile nu au calități audibile, după cum tonurile nu au calități vizibile. Un anumit albastru este albastrul închis, adică cel care se apropie de negru; el este atunci, respectiv, cît se poate de departe de gri. Astfel, albastrul este complet caracterizat. Dar nici unul dintre aceste atribute nu apare în sunetul vocalic „U”.

Prin urmare, concordanța dintre tonul jos și culoarea închisă va trebui căutată în altă parte. Și se vede lesne unde va putea fi găsită.

În primul rînd, între cele două senzații, cea de culoare închisă și cea de ton jos, există o concordanță din punctul de vedere al modalității în

care ele mă încintă, și anume în mod specific liniștit, serios, amplu ș.a.m.d.

Dar această modalitate concordantă a stării mele de încintare, datorată culorii închise și tonului profund, trebuie să aibă, totodată, și o bază. Iar aceasta poate exista numai într-o concordantă a înseși percepției mele sonore cu cea cromatică. Dat fiind însă că această concordantă nu se găsește în conținuturile conștiente, ea trebuie să se afle dincolo de acestea. Iar aceasta nu înseamnă decît: trebuie să existe o concordantă între procesele perceptive.

Aici vedem, prin urmare, că procesele perceptive pot purta în ele concordanțe cărora să nu le corespundă nimic în conținuturile perceptive. E posibil, așadar, ca procesele perceptive în general să posede însușiri care să nu aibă nici un corelativ în conținuturile perceptive aferente.

Această situație nu este surprinzătoare. Dat fiind că procesele perceptive dau naștere conținuturilor, desigur că, întotdeauna, structura conținutului este condiționată de specificitatea procesului sau a excitației psihice. Dar ea nu are nevoie să fie condiționată de întreaga specificitate a acestora. Într-un proces perceptiv pot exista laturi, momente, componente cărora să le fie propriu a fi *nesemnificative* pentru structura conținutului senzației.

Că atari momente se găsesc efectiv în senzațiile cromatice este, după cele de mai sus, în afară de orice îndoială.

Dar oricum ar fi, rămîne valabil în orice caz: orice proces perceptiv are caracterul său specific. Putem spune, mai precis: el are un *caracter excitant* specific. Aici, prin caracter excitant se înțelege îndeosebi caracterul procesului perceptiv, în măsura în care el condiționează modul meu de „excitare lăuntrică” sau de a mă *simți* încintat în trăirea procesului.

Iar acest caracter excitant trebuie precizat mai îndeaproape la culorile frumoase, spunînd: în procesele sufletești sau perceptive corespunzătoare lor există o deosebită unificare și dife-

rențiere calitativă. Această diferențiere este mai bogată în acele procese perceptive aflate la baza imaginii culorilor *mai interesante*.

Satisfacția produsă de marile contraste. O explicație de respins

Dar nu ne plac numai culorile individuale, ci și anumite *asociații de culori*. Dimpotrivă, alte asociații de culori sînt dezagreabile. Să examinăm mai îndeaproape acest fapt.

În primul rînd, plac asociațiile de culori contrastante, adică ale acelor culori care, în gama cromatică, se află cît mai departe una de alta. Place, de pildă, asocierea galbenului cu albastru, a verdelui cu purpuriul, a roșului cu albastrul-verzui ș.a.m.d.

Satisfacția produsă de aceste combinații a fost redusă, în general, la contrastul cromatic fiziologic. El constă în aceea că acele culori complementare, de pildă, galbenul și albastrul, roșul și albastrul-verzui, verdele și purpuriul, atunci cînd sînt privite unele lîngă altele, atunci cînd acționează asupra unor părți învecinate ale retinei, se intensifică reciproc, că, deci, de pildă, albastrul lîngă galben și, la fel, galbenul lîngă albastru devine mai strălucitor, pentru impresia noastră, decît albastrul și galbenul privite în sine.

Acest fapt se întemeiază, precum arată cuvintele contrast „fiziologic”, pe un proces fiziologic. Atunci cînd albastrul și galbenul sînt văzute alături, procesul fiziologic al percepției albastrului intensifică procesul fiziologic al percepției galbenului, și invers.

Nimic altceva decît această intensificare fiziologică a albastrului și a galbenului ar trebui să fie motivul pentru care alăturarea celor două culori place.

Dar, evident, ast a nu se poate. Dacă s-ar aplica interpretarea în chestiune, atunci alăturarea celor două culori ar trebui să fie *mereu* satisfăcătoare, dacă amîndouă au o intensitate

luminoasă specială. Ar trebui să se întâmple astfel și atunci când culori *oarecare* posedă în sine o sporită intensitate luminoasă. Prin ce împrejurări exterioare sufletului se realizează însă intensitatea luminoasă sporită, este, desigur pentru sufletul în care s-a produs mai întâi sentimentul de plăcere, complet indiferent. Pentru el există întotdeauna doar *efectul*, adică intensitatea luminoasă ridicată.

Dar presupunerea că asocierea unor culori oarecare ar fi plăcută atunci când culorile posedă o suficient de înaltă intensitate luminoasă nu funcționează. Dacă așez alături un verde cât se poate de luminos și un albastru cât se poate de luminos, descopăr că această combinație de culori nu devine, prin intensitatea luminoasă înaltă, agreabilă, ci dezagreabilă.

Să abandonăm, așadar, această teorie. Eu spun că sentimentul de plăcere față de combinația cromatică se realizează în suflet. Acest sentiment de plăcere se axează, în primul nostru exemplu, pe faptul că perceperea galbenului și perceperea albastrului se petrec simultan. Aceste percepții trebuie, prin urmare, să pătrundă în suflet într-o relație reciprocă specială. De aici abia poate rezulta sentimentul de plăcere.

Acum se pune întrebarea: de ce tip este această relație? La această întrebare putem răspunde numai prin analogie cu acele cazuri în care sintem în stare să indicăm nemijlocit baza sentimentului de plăcere. Atunci răspunsul este: procesele perceptive în chestiune trebuie să aibă ceva comun. Pe de altă parte, trebuie, totuși, ca în ele acest ceva comun să fie diferențiat. Dar am văzut că, în general, cazul cel mai favorabil sentimentului de plăcere apare întotdeauna dacă *ceea ce contrastează* presupune totodată un element comun, care se diferențiază tocmai în acest contrast. Asocierea unui dat comun la *contrast* este diferențierea *cea mai desăvârșită*. Principiul diferențierii unui dat comun este însă, în general, principiul suprem al sentimentului de plăcere.

De fapt, culorile galben și albastru contrastează una cu alta. În albastru nu există nimic din specificul galbenului, iar în galben — nimic din specificul albastrului. Pe scurt, așadar, aici există o condiție a sentimentului de plăcere.

Dimpotrivă, nu putem constata la fel de nemijlocit realizarea celeilalte condiții. Cele două procese perceptive, perceperea galbenului, pe de o parte, și cea a albastrului, pe de altă parte, atâta vreme cât nu se anunță conștiinței în conținuturile perceptive, nu sînt imediat observabile.

Unificarea în contrast

Dar ceea ce nu ne poate spune observația nemijlocită trebuie să întregim noi mental. Trebuie să *acceptăm* un element comun al proceselor de percepere a galbenului și albastrului.

Există însă fapte care ne demonstrează nemijlocit existența acestui element comun. Galbenul și albastrul sînt culori în sens restrins. În ele există „multicolorul”, adică elementul specific înviorător, care e propriu tuturor culorilor și care lipsește din alb, negru, gri. Asta trimite la un moment comun ambelor percepții cromatice sau excitațiilor sufletești care stau la baza acestor culori. Un atare moment trebuie, prin urmare, statuat, cu toate că, precum s-a spus, galbenul, acest *conținut* perceptiv, nu conține nimic din albastru, nici albastrul, acest *conținut* perceptiv, nimic în galben.

Dar putem trimite și la un alt fapt, care este decisiv pentru noi. Am în vedere specificitatea *trăirii sentimentale* pe care o am când văd alături cele două culori.

În fața acestei alăturări, am senzația imediată a conexiunii interne a culorilor. Aceasta este o senzație de același tip cu aceea pe care o am, de pildă, în prezența consonanței tonurilor. De aceea se și vorbește mereu despre armoniile cromatice, sau acestea sînt comparate cu consonanța tonală. În ambele cazuri, eu am o senzație

identică aceleia a armonizării sau concordanței.

Senzația consonanței își are baza, precum vom vedea, în faptul că în percepțiile tonurilor consonante se găsește un element comun, care se reliefează în asocierea acestora, un ritm fundamental comun.

Dacă este așa, trebuie să acceptăm că el se comportă analog în combinațiile cromatice „armonice”.

Sau, dacă facem abstracție de această analogie între armonia cromatică și consonanța tonală: amintesc încă o dată acea teorie combătută mai sus, conform căreia plăcerea față de asocierea albastrului cu galbenul provine din faptul că cele două culori se intensifică reciproc, că prin alăturare albastrul devine mai albastru, iar galbenul mai galben. Evident, în această intensificare a albastrimii albastrului și a calității de galben a galbenului există o altă *disociere* calitativă a celor două culori.

O asemenea disociere apare fără îndoială pentru *perceperea* noastră. Dar ea nu există numai pentru *senzația* noastră, ci aici se petrece contrariul. În alăturarea lor, cele două culori *nu* merg mai departe, pentru sentimentul meu, despărțite, ci ele se unifică. Ele apar reciproc apropiate; par legate nemijlocit printr-un element comun.

S-o spunem mai exact: ceea ce resimt eu cînd îmi apar alături galbenul și albastrul nu este pur și simplu ceea ce resimt cînd văd galbenul și, pe lingă aceasta, ceea ce resimt cînd văd albastrul, ci, în prezența reunirii lor, eu resimt totodată ceva nou care există numai *simultan* în galben și în albastru. Galbenul și albastrul par cufundate în acest element comun. Ele apar *unificate* pentru *senzația* mea. În asociere, galbenul nu mai este galbenul senin, voios, ușuratic și, chiar, cam impertinent, iar albastrul nu mai este albastrul liniștit, serios, ci amîndouă se *asociază* în voios-seriosul „galben cu albastru”; eu am față de întregul alcătuit din ele un sentiment *unitar*; resimt o modalitate identică de înclina-

re lăuntrică, dar care, totuși, include în același timp, un contrast deplin. Trăirile perceptive referitoare la albastru și la galben sînt ordonate și subordonate trăirii perceptive unice care înseamnă albastru-galben.

Iar acestei stări de fapt perceptive trebuie să-i așezăm la bază o stare de lucruri corespunzătoare, existentă în excitațiile psihice — „procesele perceptive cromatice”. Și în acestea trebuie să existe un moment unificat, identic sînsi, în care ambele au același conținut; iar în acesta se ordonează ceea ce este special în ambele excitații contrare. Numai așa ne devine inteligibilă satisfacția deplină față de combinația cromatică în chestiune.

Intervale medii. Triade

Dar să mergem mai departe. Alături de contrastele depline, de „marile intervale”, se află intervalele medii. Roșul și albastrul pot fi încă socotite în contrast deplin, cu toate că, așa cum am văzut mai sus, contraculoarea absolută a roșului este albastrul-verzui. Roșul și galbenul se află mai aproape calitativ unul de altul. Dar și ele sînt, încă, din punct de vedere calitativ, destul de exterioare una alteia.

Dimpotrivă, verdele și albastrul se află prea aproape de una alta. Ele nu sînt destul de clar despărțite, amîndouă sînt, într-un fel, același lucru, și totuși nu sînt același lucru. De aceea asocierea verdelui cu albastru este cea mai puțin plăcută asociere de culori fundamentale învecinate. Aici, înțeleg prin „culori fundamentale” roșul, galbenul, verdele și albastrul pure.

Astfel, s-a spus în fond că, pe lingă combinația a două culori, pot fi deplin satisfăcătoare și combinațiile de trei culori. Și aici, condiția este ca aceste culori să apară suficient de departe una de alta din punct de vedere calitativ. În același timp, și în cazul lor trebuie accentuat un element unificator al percepțiilor cromatice, un dat

„comun“. Pentru noi este satisfăcător să ne fie oferite, pe baza acestui element comun, modificările juxtapuse ale acestui dat comun.

Este de înțeles că, dintre toate triadele cromatice, nici una nu egalează triada roșu, galben și albastru. Roșul și galbenul contrastează, ambele, cel mai clar cu albastrul; de altfel, distanța calitativă dintre roșu și galben este cea mai mare dintre distanțele existente între două culori fundamentale învecinate, mai mare decât cea dintre galben și verde, și încă și mai mare decât cea dintre verde și albastru.

Aici, să implicăm însă de îndată un nou moment. Triada roșu, galben, albastru, caracterizată mai sus, apare îmbunătățită dacă galbenul este mai puțin saturat sau dacă, precum în galbenul mătășii, i se adaugă o strălucire neutră. Roșul și albastrul au în comun și relativa obscuritate sau apropiere a lor de gri. Aceasta devine apoi un moment comun al întregii triade, dacă și în galben are loc o asemenea apropiere.

Intervale mici

Dar astfel s-a produs, în același timp, trecerea spre alte asocieri cromatice satisfăcătoare. Remarc de îndată: aici se menține indubitabil explicația noastră de mai sus. Dar este exclus ca aceeași situație generală — satisfacția față de asocierile cromatice — să aibă în particular cauze cu totul diferite.

Mă gândesc aici, înainte de toate, la agreabilele „intervale mici“.

Unii psihologi ne asigură că verdele-gălbui ar fi o culoare la fel de simplă ca verdele și galbenul. Asta este, fără îndoială, adevărat într-un anumit sens. Când văd verde-gălbui nu văd verde și, alături, galben, ci nu văd nici unul dintre ele. Eu văd noua culoare verde-gălbui. Dar asta nu împiedică apoi ca eu, în contemplarea mea sau aperiectivă, să disting verdele și galbenul în verdele-gălbui, în timp ce în verdele pur sau în

galbenul pur nu pot efectua o atare distincție. Nu pentru ochiul meu, ci pentru aperipectia sau sesizarea mea, în verdele-gălbui există și verdele, și galbenul. Și același lucru este valabil pentru roșul-gălbui.

Roșul-gălbui și verdele-gălbui se potrivesc, și anume, cu cât le privesc mai mult, cu atât elementul comun al celor două culori, galbenul, apare drept culoarea fundamentală identică, ce apare diferențiată sau determinată în ambele culori în direcții contrare, pe de o parte, spre roșu, pe de altă parte, spre verde.

Același lucru e valabil cu privire la combinația de galben-verzui cu albastru-verzui.

Această situație corespunde perfect, precum se vede, legii diferențierii și a subordonării diferențiatore.

Și combinațiile unei culori fundamentale cu culorile învecinate mixte pot fi admirabile. Ele îmi par cu atât mai bune cu cât culoarea comună apare drept culoare fundamentală identică, dar totuși, în același timp, cele două culori se disociază net. De pildă, așez lângă un roșu-gălbui un galben, luându-l pe acesta din urmă mai spălat, apropiat de gri, astfel încât să pară egal ca densitate cu galbenul din roșul-gălbui. În acest caz, combinația îmi apare în mod special agreabilă.

Intervale mici dezagreabile

Explicația armoniei cromatice, considerată aici peste tot ca premisă, își găsește, însă, cea mai izbitoră confirmare dacă opunem combinației mai sus menționate o alta, aparent similară. Așez roșul lângă purpuriu. Această combinație este rea, cu toate că ambele culori sînt roșii; dar, în purpuriu, roșului i se asociază albastrul destul de contrastant cu el. Astfel, în general, sînt puțin agreabile alăturările cromatice de roșu și albastru cu nuanțele intermediare de purpuriu și violet.

Dar aici trebuie meditat : noi numim, e drept, violetul roșu-albăstrui, iar purpuriul— albastru-roșietic; și avem motive întemeiate pentru aceasta. Dar aceste două culori *nu* se descompun, pentru *impresia* noastră imediată, în albastru și roșu, așa cum se descompune, de pildă, galbenul-verzui în galben și verde, ci purpuriul ne apare ca un roșu, numai că unul diferit de roșul pur. Iar violetul este, pentru impresia imediată, albastru, numai că un alt albastru decât albastrul. Prin urmare, purpuriul și roșul apar, în combinarea lor, ca identice și totuși nu identice, fără ca elementul comun al celor două să se separe de ceea ce le desparte. Iar aceasta este, după cum știm, o cauză a sentimentului de neplăcere.

După cum se vede, situația de aici este aceeași ca și în cazul combinației de verde cu albastru, în comparație, de pildă, cu combinația de roșu cu galben. Verdele și albastrul, spuneam, par într-un anumit grad aceeași culoare și, totuși, nu par. Nici în ele nu se separă elementul comun de ceea ce le deosebește.

Efectul diferit al intervalelor mari și al celor mici

Pină acum au fost comparate două tipuri de combinații cromatice agreabile. Să mai ținem cont de faptul că impresia produsă de cele două nu este identică din punct de vedere calitativ. Contrastele mari, precum cel dintre albastru și galben, sînt puternice, izbitoare, intervalele mici produc, ca să zicem așa, o satisfacție mai intimă, mai calmă și mai profundă. Prima armonie este, ca și a doua, concordantă, dar cu un caracter mai puțin *imediat*.

Fără îndoială, aici e important că în intervalele mici, datorită bazei identice, respectiv, coloritului fundamental comun, există o unificare calitativă mai deplină. Aceasta face să ia naștere un sentiment sporit de omogenitate internă, sau

conferă acestui sentiment o profunzime care lipsește contrastelor puternice.

Pornind de aici, trebuie din nou să conchidem: dacă la aceste intervale mici *intensificarea* sentimentului de omogenitate calitativă este condiționată de acest element comun special, atunci și sentimentul de omogenitate calitativă pe care îl am în cazul combinației albastru cu galben trebuie să se întemeieze pe existența unui element comun sau a unui element de unificare calitativă, deși a unuia cu efect mai puțin puternic.

Pe de altă parte, și marile contraste, precum cel între galben și albastru, exercită un efect deosebit de *puternic*. Aceasta se întemeiază pe *separarea* mai netă a culorilor.

Este însă o observație de ordin general faptul că, oriunde contrariul se unifică, contrastele mai puternice și nemediate posedă o capacitate de impresiune imediată. Gustului neformat îi plac întotdeauna contrastele puternice; contrastul imblinzit printr-o mai mare unificare, contrastul mediat necesită un simț mai rafinat. Așa că nu este de mirare că și contrastele cromatice puternice, policromia nemediată se vedește de îndată gustului necultivat.

Diversi factori unificatori. Combinațiile diferitelor grade de intensitate

Intervalelor mai mici le putem asocia în continuare „merocromia”. O alăturare de culori diferite place dacă tuturor li se adaugă o nuanță cromatică comună, astfel ca ele să apară acordate în aceeași nuanță fundamentală. Aici este vorba, cum se vede, de același principiu ca în cazurile tocmai menționate.

În legătură cu aceasta, putem menționa și alte situații. Nu numai printr-o nuanță cromatică comună, ci și printr-un caracter luminos comun culorile pot suferi o unificare și, prin urmare, pot fi omogenizate sau concordante într-un grad

sporit. În culoarea sticlei — transparența, în culoarea mătăsii — luciul mătăsii, în covoarele orientale — luciul gras comun, amestecul de gri în culorile deschise galben și alb, prin care aceste culori devin apropiate de cele închise, în sfârșit, la covoarele vechi — praful și murdăria devin un element unificator. Pe de altă parte, acționează ca unificatoare și despărțirile prin linii neutre, negru și alb și auriu strălucitor.

Toate aceste elemente, cărora li se pot adăuga și altele, sporesc impresia de fundament comun, din care se reliefează, diferențiindu-se, diversitatea și contrastul culorilor.

În continuare, trebuie menționată satisfacția produsă de combinațiile diferitelor grade de intensitate ale aceleiași culori. Dat fiind că desemnăm aici culoarea drept „aceeași“, dăm de înțeles, pe scurt, că știm a deosebi culoarea de gradul ei de intensitate. Prin urmare, în aceste combinații de culori, elementul comun al culorii se opune contrastului intensităților.

Culori care trec una în alta

În sfârșit, nu chiar pe aceeași treaptă cu alăturările de culori trebuie așezată *trecerea* constantă una în alta a acestora. Dar și aici se dovedește valabil principiul nostru general.

Mai întâi, ceea ce observăm la această trecere pare a se afla în contradicție cu cele spuse mai sus. Și culorile care, juxtapuse brutal sau nemediat, distonează, se impacă perfect cînd trec constant una în alta. De pildă, pe cît de puțin dezagreabilă este trecerea violetului sau albastrului roșietic în roșu, pe atît de sigur, cum s-a spus mai sus, este dezagreabilă juxtapunerea nemijlocită a acestor două culori. Dar aici trebuie avut în vedere: această trecere a unui element în altul are în primul rînd o deosebită forță *unificatoare*. De pildă, văd roșul apărînd constant ici și colo din albastrul roșietic. În acest caz, eu nu văd

nicăieri albastrul roșietic și roșul juxtapuse. Nu există nicăieri vreun contrast. Întreaga suprafață este unitară, iar nu compusă din suprafețe de diferite culori. Totuși, în același timp, eu văd în suprafața unitară diverse culori.

Dar aici trebuie pus accentul în primul rînd pe „*apariția constantă*“: roșul nu se asociază nicăieri albastrului roșietic, ci el *apare* din acesta. Prin urmare, el este prezent pretutindeni în albastrul roșietic. Dacă într-un loc nu-l văd, ci în locul lui văd albastrul roșietic, atunci cauza este sau pare a fi faptul că acolo albastrul *acoperă*, iar roșul doar se străvede sau licărește prin el. Cu alte cuvinte, întregul apare ca un roșu peste care se *întinde* un *albastru*, cînd mai dens, cînd mai puțin dens.

Și astfel, pentru percepția mea, ia naștere o separare, iar o dată cu aceasta, un contrast. Pentru impresia mea, în adevăr, nu există roșul și culoarea albastru roșietică diferită de acesta, ci ceea ce obțin eu este, pentru mine, albastru și roșu numai în această combinație specifică, pe care o caracterizez ca pe o transparație a unei culori prin alta și ca pe o apariție completă a celei dintîi într-un loc sau altul.

Astfel, este de înțeles ca această apariție constantă a roșului din albastrul roșietic să fie agreabilă, în timp ce juxtapunerea acestor două culori să fie dezagreabilă.

Și este de înțeles că în pictură juxtapunerea unor culori învecinate *oarecare* poate fi agreabilă, dacă ele nu sînt alăturate brutal, ci trec din una în alta. În sfârșit, este, de asemenea, de înțeles ca mai ales apariția culorii fundamentale din culoarea mixtă, și nu invers, să producă acest efect agreabil.

Principiul „învelișului“

Situația specială descrisă aici, „transparația printr-un înveliș“, poate fi luată în considerare și în cazul trecerii constante din unul în altul a dife-

ritelor grade de intensitate sau de saturație ale uneia și aceleiași culori. Întunecatul sau griul apare aici ca un înveliș din care culoarea se relevă constant. De aici rezultă, și în cazul acesta, pe lângă deplina unificare, și o separare mai precisă.

Dar această imagine a „învelișului” și a „transpariției” prin el are și o altă semnificație. Și acolo unde culoarea apărută din întunecat este clar vizibilă, învelișul pare încă — întrucât noi nu încetăm să-l vedem — a se menține. Prin urmare, și aici, noi facem abstracție de acesta. Rezultatul este că culoarea devine mai expresivă, sau pentru simțurile noastre ea devine mai intensă sau mai luminoasă. Prin urmare, trecerea produce aici, o dată cu unificarea și separarea profundă, o intensificare a efectului absolut al culorii.

Firește, asta este valabil și în legătură cu acel roșu care apare din albastrul roșietic. Este valabil, în general, în legătură cu toate trecerile cromatice constante. Orice culoare, în general, care apare continuu din alta este intensificată în efectul ei.

Finalmente, însă, această imagine a „învelișului” nu este, totuși, legată exclusiv de trecerile sau aparițiile cromatice. Amintesc aici, încă o dată, mai ales, albul și galbenul armonizate spre gri din covoarele orientale. Acest gri, spuneam eu, unifică. El face asta prin faptul că apropie aceste culori deschise de celelalte, mai întunecate în sine și, prin aceasta, mai înrudite cu griul. „Unificarea” face apoi, ba chiar presupune indiscutabil, ca eu să contemplu și culorile închise în aceeași lumină, respectiv întunecimea lor sau apropierea lor naturală de gri să-mi apară ca un adaos la culoarea pură, precum este griul față de alb și de galben. Sau, pe scurt, eu capăt și aici, pe baza griului din alb și din galben și a unificării mentale a acestuia cu întunecatul culorilor mai închise, imaginea unui înveliș unificator întins peste toate culorile. De acest înveliș fac abstracție la alb și la galben. La fel, însă, și

la toate celelalte culori. Astfel, acestea par mai colorate. De pildă, roșul pur pare mai roșu, albastrul pur mai albastru, amândouă par mai saturate decât sint. Ele par astfel, adică ele acționează corespunzător, datorită modalității mele de contemplare.

De gradul mare în care fac eu abstracție, în fapt, de griul din alb și galbenul covoarelor amintite, se poate lesne convinge oricine. Dacă comparăm albul lor cu un alb efectiv, este de mirare cât de puțin alb este acela în realitate. Or, această abstragere a griului din alb, în măsura în care întregul apare nu ca o juxtapunere de culori izolate, ci ca o unitate cromatică, se face în profitul celorlalte culori.

Această observație trebuie extinsă și asupra altor cazuri. Orice nuanță cromatică unificatoare a unei diversități de culori face culorile care, în ciuda acestei nuanțe, apar saturate, să apară și mai saturate.

Și, în sfârșit, același lucru care e valabil pentru o atare nuanță cromatică, e valabil și pentru acele alte mijloace de unificare — luciul, murdăria ș.a.m.d. Dacă stratul de murdărie apare ca unitar, atunci facem abstracție de el și la culorile pure. Așa, acestea apar mai luminoase.

Astfel, finalmente, în toate cazurile nu contrastul brutal este cel mai bun mijloc de reliefare sau evidențiere a unei culori, ci contrastul diminuat, care face culoarea să se vadă ca printr-un înveliș și, ca urmare, o face să apară în sine mai luminoasă sau mai saturată.

Capitolul al doilea EMPATIA ÎN CULORI

„Forța” culorii

În cele precedente, cum se vede, nu au fost amintite toate combinațiile de culori posibile. Dar au fost arătate modalitățile de contemplare prin care poate deveni inteligibil caracterul lor agreabil, respectiv, dezagreabil.

Dar tot ce-a fost spus pînă aici despre efectul culorii individuale, ca și despre efectul combinațiilor cromatice, necesită încă o completare.

În cele de mai sus, am considerat culoarea drept culoare, dar ea este mai mult decît atît. Culoarea este în sine animată. Și este cufundată într-o dispoziție. Abia astfel ea devine obiect estetic propriu-zis.

În primul rînd, aici trebuie accentuat un fapt care are o semnificație mai generală. Noi întîlnim în acest punct o „empatie” prin care posibilitățile dezbătute pînă acum ale empatiei suportă o completare. Ea este similară cu empatia pomenită mai devreme. Totuși, are specificul său. În primul rînd, este de *cel mai elementar* tip.

Numesc culoare luminoasă și saturată, o culoare „puternică”. La fel, tonul sonor, un ton „puternic”. Chiar și în căldura intensă există pentru mine „putere”.

Asta ne amintește, în primul rînd, ceea ce remarcam la începutul capitolului întîi: noi de-

semnăm anumite culori și anumite tonuri prin epitetul comun „profund”. Asta, nu pentru că în conținuturile perceptive numite „culoare închisă” (*tief*) și „ton profund” (*tief*) găsim ceva comun, ci fiindcă ne plac amîndouă în același fel.

Același lucru trebuie spus și aici: nici în conținuturile perceptive numite „culoare luminoasă și saturată”, „ton sonor”, „căldură intensă”, noi nu găsim o calitate comună care ar putea purta numele de „forță”, ci acest nume identic desemnează modul identic în care nouă ne plac aceste trăiri perceptive diferite și necomparabile calitativ.

Totuși, în acest din urmă caz, situația este de asemenea caracteristică. „Forța” nu este nici văzută, nici auzită, nici pipăită de mine; eu nu pot decît s-o *simt*. Forța există pentru mine și îmi este cunoscută numai ca forță a *voinței* și a *acțiunii* mele.

Acest lucru e valabil, ca peste tot, și aici. Forța culorii este forța percepției mele și a acțiunii mele aperiective.

Dar ea nu este forța percepției mele, pe care eu o folosesc la întîmplare, ci aceea pe care o pretinde culoarea, mulțumită calității ei, și anume, aceea pe care o desemnez prin epitetele: „luminos” și „saturat”. Culoarea „puternică” mă atrage spre ea cu o anumită forță, adică eu resimt în mine un îndemn, o tendință, o necesitate, pe scurt, o *năzuință* de a mă îndrepta spre ea. Această *năzuință* este *năzuința* mea, iar eu o resimt nemijlocit ca provenind nu numai din mine, ci și din culoare și din calitatea ei specifică, legată de aceasta, prin urmare, „aparținindu-i” acesteia. Iar această *năzuință* are o anumită *forță*. Forța culorii este, așadar, forța *năzuinței* mele, dar a uneia care „aparține” calității ei speciale, adică e legată nemijlocit de ea, e o *năzuință* existentă în ea și o dată cu ea. Desigur, ea este în această privință forță a *calității* culorii, sau forță a *culorii* astfel structurată, adică luminoasă și saturată. Ea este forța „empatizată” în aceasta.

Este „empatizată” în ea în același sens și în același mod în care forța pietrei care stă pe mîna mea întinsă și amenință s-o tragă în jos este empatizată în *piatră*. Și aici, eu resimt, cum am văzut mai sus, un impuls sensibil, o tendință, o necesitate, pe scurt, o năzuință nu a apercepției, ci a mișcării spre în jos a mîinii mele. Și aici, năzuința apare, fiindcă îmi este impusă prin *piatră*, ca năzuință a pietrei; și, prin urmare, forța acestei năzuințe apare ca forță a pietrei.

Din această sursă provine și forța culorii „puternice”. Ea este calitatea culorii, luminozitatea și saturația ei, în măsura în care, pentru mine, în această calitate există un impuls puternic spre apercepere sau un impuls spre apercepere puternică, în măsura în care eu, în perceperea culorii și a calității ei, mă simt împins spre o asemenea risipă interioară de forță.

Dar nu numai culoarea *luminoasă* și *saturată* are forță. Și cea mai puțin luminoasă și saturată poate avea forță. Și ea mă poate atrage spre ea și mă poate absorbi în ea. Numai că aceasta este o altă forță. O asemenea culoare mă absoarbe cu o forță mai *blîndă*.

Și, astfel, în cele din urmă, fiecare culoare nu are numai forță, mai multă sau mai puțină, ci culorile au mereu o altă forță. Eu tind, mereu în alt mod, îndreptîndu-mă spre ele, să le percep și să le rețin și să le epuizez. Iar forța acestei năzuințe apare mereu — dat fiind că eu resimt năzuința și, prin urmare, și forța ca provenind din culoare — ca forță specifică a culorii.

Ceea ce spun aici despre culoare poate fi transpus ca atare și asupra altor conținuturi perceptivă, mai cu seamă asupra tonurilor și sunețelor. Dar aici este vorba mai ales despre culoare.

Culori și dispoziții

Dar această forță a culorii și specificul acestei forțe sînt diferite de *dispoziția* care există în culoare. Desigur, însă, forța devine în mod nece-

sar, odată existentă dispoziția, și forța acestei dispoziții.

Numeam mai sus galbenul senin, voios, nepăsător ș.a.m.d. Astfel, fiecare culoare are caracteristica *dispoziției* ei. Renunț să definesc aceste caracteristici ale dispoziției în particular. Expresiile prin care ele pot fi desemnate nu sînt limpezi. Există felurite „timbre” speciale. „Sentimentul este totul; numele e fum și sunet”.

În primul rînd, aici se reconfirmă constatarea: pe cît de sigur culoarea, cu toate calitățile ei, este conținutul percepției mele vizuale, pe atît de sigur seninătatea, veselia ș.a.m.d. nu sînt așa ceva. Ceea ce desemnează aceste substantive îmi este cunoscut doar ca adecvare totală a personalității mele, ca un mod cuprinzător de a mă comporta sau manifesta lăuntric, pe scurt, ca „dispoziție”. Dar eu nu văd dispozițiile, ci le resimt în mine.

S-ar putea crede că seninătatea galbenului ar fi pur și simplu un alt nume pentru o nuanță a sentimentului meu de plăcere. Galbenul este senin — asta ar însemna pur și simplu că eu am, în prezența galbenului, un sentiment specific colorat de bucurie sau satisfacție.

Aici trebuie spus: asemenea nuanțe ale sentimentului de plăcere există neîndoios. Dar dispoziția este ceva absolut *diferit* de ele. Și față de senzațiile gustative plăcute eu am un sentiment de plăcere nuanțat într-un fel sau altul; doar pentru atît, însă, gustul nu-mi pare cufundat într-o dispoziție. Pe cît de sigur există totdeauna în culori o dispoziție, tot pe atît de sigur gusturile sînt lipsite de dispoziție.

„Dispoziția” este, cum s-a spus, o modalitate globală a comportamentului meu interior, a activității sau pasivității mele. Dispoziția senină înseamnă că eu activez lăuntric ușor, liber, jucăuș, dispoziția serioasă — că eu sînt activ lăuntric în mod liniștit, intens, puternic concentrat și constant reținut.

Aceste dispoziții le strămut acum asupra culorii. Ele sînt ceva diferit de culoarea însăși, ca și de

sentimentul pe care eu îl am față de culoare sau al cărui obiect este culoarea, ceva pe care eu îl adaug culorii.

Că așa este în realitate, eu știu prea bine. Mă bucur de galbenul vesel, de albastrul închis, serios, de violetul nostalgic, de roșul cald. Asta o spune conștiința mea nemijlocită; prin aceste cuvinte eu anunț un *eveniment conștient* nemijlocit. Dar aceste cuvinte spun că veselie, seriozitatea, nostalgia nu sînt doar nuanțe sau precizări ale sentimentului meu de bucurie, ci că ele aparțin obiectului bucuriei. Nu bucuria, ci culoarea de care eu mă bucur îmi apare ca veselă, serioasă, nostalgică, caldă.

În același timp, eu recunosc limpede această veselie, această seriozitate ca pe ceva *diferit* de galbenul sau de albastrul *însuși*. În obiectul bucuriei mele eu disting această dispoziție de purtătorul ei. Nu resimt sentimentul de bucurie doar ca raportat la calitatea culorii, ci, pe lângă aceasta, și la *altceva*, la ceva inefabil, care o învăluie sau în care ea apare cufundată, o atmosferă *inconjurătoare*, ceva ce se revărsă din ea, respirația ei.

Dar aceasta este dispoziția. Ea se comportă față de culoarea văzută așa cum se comportă în general dispozițiile față de senzorialul în care eu le găsesc. Ea este ceva adăugat culorii și totuși, în același timp, ceva foarte intim unit cu ea, comparabil de pildă ecoului care se naște atunci cînd strig în biserică sau în pădure. Și acest „ecou“ îmi apare ca ceva adăugat strigătului lansat și, totuși, propriu acestuia. Este ceva născut din el și care îl învăluie.

Dispoziția, însă, nu vine înspre culoare de undeva, ci ea este „*empatizată*“ de mine în culoare.

Empatia dispoziției

Dar cum trebuie înțeleasă această dispoziție sau această modalitate generală a comportamentului meu lăuntric „*empatizată*“ în culoare?

Aici, în primul rînd, este *de respins* o interpretare. Această atmosferă a dispoziției nu poate fi întemeiată, de pildă, pe *asociațiile empirice*. Să ne amintim, pentru a lămuri efectul culorii roșii, de faptul că roșul este culoarea singelui sau culoarea flăcării. Dar singele este purtătorul vieții și al căldurii vieții, iar flacăra încălzește. Astfel ar fi de înțeles ca roșului să-i fie atribuită o caracteristică a căldurii, ba chiar a fierbintelui.

Cu toate acestea, culoarea singelui este roșu-albăstruie, iar flacăra cea mai intensă este albicioasă. Așadar, dacă asemenea idei secundare determină impresia culorii, nu roșul propriu-zis, ci roșul-albăstrui și o altă culoare care să se apropie de culoarea incandescenței ar trebui să producă în grad *mai înalt* impresia de cald. Dar roșul-albăstrui este, din contră, un roșu „rece“, iar culoarea albicioasă a flăcării este, cînd ne apare brusc, contrariul unei culori „arzătoare“.

Analog, albastrul care seamănă cu albastrul cerului senin din zilele senine ar trebui să apară ca o culoare senină. Dar caracterul albastrului este cu totul contrar.

De fapt, dispoziția e proprie culorii în mod mult mai nemijlocit decît se poate deduce din aceste asociații empirice. Ea îi e proprie la fel cum oricărui ritm îi e proprie o dispoziție.

Am văzut, în general, în capitolul final despre ritm: orice trăire care include în sine un anumit caracter excitant sau vreo ritmică a excitației interioare are tendința de a ritmiza sufletul în general în mod corespunzător. Trăirea își creează rezonanța sa psihică corespunzătoare. Aceasta permite acelor modalități ale trăirii interioare în general, care sînt identice cu propriul său caracter excitant, să capete forță sau să se acorde în noi.

O asemenea rezonanță a identicului trebuie să capete și culorile particulare. Orice percepție cromatică este, cum s-a spus mai sus, o excitație lăuntrică sau o mișcare lăuntrică specifică. Faptul că, apoi, această excitație posedă de fapt capacitatea de a suscita excitații sau modalități de excitație înrudite, sau de, a le face să se acorde,

demonstrează că culorile amintesc de tonuri, de pildă, cum s-a menționat mai sus, culorile închise, de tonurile profunde.

Dar dacă există o asemenea capacitate a percepției cromatice de a iradia mai departe asupra sufletului ritmul ei inerent atunci această capacitate trebuie să se realizeze întotdeauna, uneori mai mult, alteori mai puțin. Iar efectul trebuie să se extindă asupra tuturor celor posibile în mine, precum emoții, idei, reprezentări, la care se poate extinde conform naturii lor. Acea capacitate de iradiere trebuie, în același timp, să se realizeze cu atât mai mult cu cât eu mă consacru contemplării unei culori. Că eu mă consacru ei, înseamnă că ea este cea care determină în mine ceea ce acționează specific, fenomenul meu interior. Apoi ea determină, în primul rînd, ondulația globală a trăirii mele lăuntrice.

Această tendință a percepției particulare de a acorda sufletul după sine se răsfringe, în primul rînd, într-o cuprinzătoare activitate a vieții lăuntrice. Dar putem adăuga că ea acționează și asupra corpului, creează un sentiment vital corporal corespunzător, care, apoi, slujește dispoziției drept un fel de bază corporală.

Dispoziția și contrastul cromatic

Așa cum culoarea este mai mult decît culoare, la fel și combinația de culori este mai mult decît combinație de culori.

Mai ales combinația cromatică *satisfăcătoare* este, pentru trăirea mea globală — cu atât mai mult cu cât i mă consacru mai deplin sau cu cât sînt „absorbit” complet de aceasta — o modalitate unitară a unei activități vitale interioare mai cuprinzătoare și, în același timp, o diferențiere a acesteia. Sau, spus invers, ea este realizarea modalităților generale opuse ale activității mele lăuntrice, sau a posibilităților vitale generale, și totuși, concomitent, realizarea unei posibilități vitale generale *unitare*. Ea este o exprimare unitară a

sufletului întreg în direcții opuse din punct de vedere calitativ.

Dar aici trebuie să discutăm, din nou, mai general. Trebuie să vorbim despre o lege generală a „totalității” psihice sau a contrastelor ce se completează reciproc, despre o nevoie a sufletului de a trăi plinar, ca întreg sau ca unitate a chiar acestor modalități de activitate, în modalități de activitate opuse.

Această nevoie se manifestă în moduri foarte felurite. Amintesc mai întîi un exemplu deosebit de izbitor: umorul. În cel mai elevat umor există, cuplate, seriozitatea cea mai profundă, calmul liniștit, măreția superioară și jocul voios, risul vesel de micimi și meschinării. Ambele aspecte se concentrează în el într-o dispoziție unitară. În el măreția nu devine, de pildă, comică, și nici comicul — măreț, ci amîndouă rămîn perfect distincte. Dar ele se găsesc laolaltă în unitatea superioară alcătuită din nimicurile care înconjoară măreția, din seriozitate veselă, *induiosare* emoționantă. Nu este vorba nici despre măreție în sensul pur al măreției, nici despre comic în sensul pur al comicului, ci despre... ceea ce este: o nouă treime. Acest nou este unic, dar rămîne totuși, în același timp, diferențiat în acele opoziții.

Sau alte exemple. Ne bucură, în muzică, combinarea măsurilor tonale solemne și liniștite din registrul de bas cu jocul ușor și vioi din registrele mai înalte. Ne bucură, în *marea natură*, jocul vesel al forțelor naturii, creșterea și înflorirea plantelor *mici* ș.a.m.d.

Astfel, în general și în toate domeniile posibile, se combină, „sunînd bine”, „asprimea și delicatețea”, „duritatea” și „blîndețea”.

Se știe spre ce țintesc, în cele din urmă, aceste cuvinte din balada lui Schiller „Clopotul” („Die Glocke”), și astfel ni se amintește suprema semnificație pe care o capătă, pentru om, acea lege a „totalității” sau a completării personalității unitare prin ceea ce îi este opus. Există în fiecare om o nostalgie de a-și completa modul unilateral în care se consumă în propria sa acțiune prin

trăirea simpatetică a unui mod opus de existență și de activitate a personalității. Bărbatul — și anume, cu cât este într-adevăr mai bărbat — năzuiește să se consume prin femeie, și invers. Nu este vorba de o anulare a specificului, ci tocmai de o completare, deci de o unire a contrastelor într-un fel nou și unitar de a se simți *.

Și-abia astfel s-a definit temeiul cel mai profund al frumuseții combinațiilor de culori frumoase.

Culorile și lucrurile

Culorile au fost considerate aici independent de prezența lor în *obiectele din natură*. Dacă sînt culori ale lucrurilor, atunci ele concurează, în efectul lor estetic, cu ceea ce ar fi influențat asupra culorii înseși, cu obiectul căreia aceasta îi aparține, respectiv cu conexiunea vitală în care se încadrează.

Aici, însă, e bine să se ia în considerare *gradul* de apartenență. Roșul buzelor este, o dată pentru totdeauna, cînd îl vedem la buze, culoarea vieții. O anumită culoare a pielii trimite empiric la starea vremii și la vînt, la munca fizică aspră; alta — la un mod mai spiritual de existență și activitate. Și albastrul cerului aparține, o dată pentru totdeauna, de lumina strălucitoare a soarelui și de tot ceea ce aceasta ne spune și semnifică pentru noi. Iar verdele frunzelor aparține, la fel, de viața plantelor, proaspătă și nedegenerată.

Tocmai astfel, aceste culori sînt purtători sau co-purtători ai vieții respective. Și, cu cât ele sînt mai mult așa ceva, cu atît dispăre semnificația care i s-a atribuit culorii în sine, în favoarea semnificației pe care ea o capătă ca astfel de purtător al unei vieți precis structurate a *lucrurilor*.

Astfel se întîmplă lucrurile acolo unde culorile se schimbă, iar viața rămîne, empiric, aceeași.

* Cf. *Problemele fundamentale ale eticii* („Die ethischen Grundfragen“), Hamburg și Leipzig 1897, pagina 203 și urm. (n.a.)

Florile pot avea felurite culori. Prin urmare, de o anumită culoare a florii nu este empiric legat un anumit tip de animație. De aceea, aici, culoarea însăși sau *in sine* capătă o semnificație sporită, adică plac culorile care, oricum, de pildă, drept culori ale spectrului, plac. Și displac culorile care displac în sine.

Aceasta este valabil, precum despre culoarea florii, și despre culoarea apei, a pietrei ș.a.m.d.

Asta nu înseamnă totuși că, în asemenea cazuri, obiectul și structura lui nu au nici o importanță pentru efectul culorii. Și acolo unde culorile se schimbă, pentru noi fiecare culoare a unui obiect, care ne e cunoscută drept culoarea acelui obiect, este importantă, tocmai prin aceasta, și ca element al conexiunii vitale respective. Invers, dacă un obiect este reprezentat într-o culoare, care, empiric spus, este imposibilă pentru el, noi simțim contradicția cu ceea ce conexiunea vitală pretinde.

De altfel, trebuie să distingem între culoare și caracterul pe care îl capătă culoarea prin structura suprafeței obiectului pe care e fixată ea. Roșul unei flori este, conform structurii sale globale, nu roșul generic, ci tocmai roșul unei flori roșii. El este strălucirea roșie a unui lucru cu o anumită structură și un comportament corespunzător față de lumină. Și structura suprafețelor este purtătorul unui anumit tip de animație, care se integrează empiric într-o anumită conexiune vitală, la a cărei semnificație contribuie și prin condiționarea caracterului culorii.

Și obiectele produse de mîna omenească, precum, de pildă, mătasea, au un anumit tip de animație, un caracter, așa-zicînd, personal. Și, în măsura în care acesta precizează caracterul culorii, și aici culoarea sau acest caracter al ei este purtătorul unui anumit tip de animație lăuntrică.

CONSONANȚĂ ȘI DISONANȚĂ

Consonanță și raporturi de vibrație

Să lăsăm deoparte acum ritmul *succesiunii* de tonuri despre care a fost vorba mai sus. În acest caz, problema de bază a esteticii muzicale rămîne cea privind esența *consonanței* și a *disonanței*.

Despre consonanță și disonanță vrem să vorbim în legătură cu un sentiment special, pe care îl avem în cazul întâlnirii sau succesiunii de tonuri și pe care-l caracterizăm ca sentiment al consonanței, respectiv, disonanței.

Acest sentiment nu este pur și simplu un sentiment de plăcere. Eu am sentimentul consonanței desăvîrșite atunci cînd un ton se armonizează cu octava sa. Dar acest sentiment nu este cel mai înalt sentiment de plăcere pe care-l pot avea față de întâlnirea a două tonuri. Dimpotrivă, eu am un sentiment de plăcere mai mare față de o consonanță mai puțin perfectă. Armonizarea unui ton cu cvinta sa este mai agreabilă pentru mine; încă și mai agreabilă este acordarea unui ton cu terța sa. În prima dintre aceste armonizări, și mai mult încă în a doua, i se adaugă consonanței un moment de eterogenitate sau de opoziție, de relativă disonanță. Dar tocmai acest moment este necesar pentru o plăcere superioară.

Sentimentul consonanței se află în relație de dependență logică cu raporturile succesiunilor de

vibrații fizice din care rezultă percepțiile sonore. Dacă din succesiunea regulată de 100 de vibrații pe secundă apare un ton Do, atunci apare, în același timp, și octava sa Do', dintr-o succesiune regulată de 200, cvinta sa Sol, dintr-o succesiune regulată de 150, și terța sa Mi, dintr-o succesiune regulată de 125 de vibrații pe secundă. Pe scurt, asta se exprimă astfel: tonurile Do și Do' se comportă, din punctul de vedere al numărului lor de vibrații, precum 100: 200 sau precum 1: 2; un ton și cvinta sa, precum 2: 3, iar un ton și terța sa, precum 4: 5.

Aceste raporturi de vibrații, cum se vede, scad în simplitate în funcție de poziția lor în serie. Și astfel scade simultan și impresia de consonanță a tonurilor corespunzătoare.

În sfîrșit, ajungem la impresia de disonanță. Un ton Do se comportă față de septima sa mare Si precum 8: 15. Acesta este un raport de vibrații mult mai puțin simplu. Lui îi corespunde *disonanța* acestor două tonuri.

Dacă observăm cu atenție această stare de lucruri, apare în mod firesc ideea — desigur, aproape de la sine înțeleasă — că aici există o relație de dependență, că acel raport legic între consonanță și disonanța tonurilor, pe de o parte, și simplitatea și mai redusă simplitate a raporturilor de vibrații, pe de altă parte, nu este întîmplător, ci consonanța și disonanța tonurilor sînt condiționate de simplitatea, respectiv mai redusă simplitate a raporturilor de vibrații. În fapt, trebuie să admitem aceasta.

Mai întîi, desigur, trebuie observat că vibrațiile despre care e vorba aici sînt vibrații fizice, iar sentimentul consonanței, ca orice sentiment, are loc în *suflet*. Existența acelor raporturi de vibrații poate, prin urmare, motiva sentimentul consonanței, respectiv, al disonanței. Sentimentul consonanței, respectiv al disonanței, poate fi înțeles din raporturile de vibrații numai cu o condiție; și anume, dacă aceste vibrații sau raporturile lor apar și în trăirile psihice care provin din vibrații, pe scurt, în trăirile sonore.

Înrudirea ritmică dintre succesiunile de vibrații și trăirile sonore

Aici, prima întrebare este ce înțelegem prin „trăiri sonore” sau ce trebuie să înțelegem în această ordine de idei.

Mai întâi, cine aude acest cuvânt se va gândi fără îndoială la *conținuturile* perceptive, la fenomenele acustice, la imaginile sonore, pe scurt, la conținuturile conștiente, datorită cărora putem să vorbim, în primul rând, despre tonuri. Dar în acestea nu apare, fără îndoială, nimic din acele vibrații sau raporturi de vibrație.

Totuși, aceste tonuri sint *percepute*. Conținuturile perceptive, fenomenele acustice, imaginile pe care le numim tonuri se înfăptuiesc în măsura în care asupra urechii și, apoi, asupra sufletului acționează o excitație acustică care *excită*. În aceste excitații sau în aceste procese psihice care există la baza conținuturilor perceptive, în „trăirile sonore” luate în *acest* sens, într-un cuvânt, în *procesele percepției sonore*, pot, firește, și trebuie să se armonizeze acele vibrații fizice.

Explic mai limpede ce vreau să spun. Să examinăm, mai întâi, încă o dată, raporturile de vibrație. Succesiunea de 100 de vibrații pe secundă produce un anumit sunet. Această succesiune de vibrații închide în sine un anumit ritm. Prin acest „ritm” nu se înțelege aici nimic altceva decât modalitatea de succesiune a elementelor, determinată prin aceea că un număr anumit de elemente, în cazul nostru de vibrații, se succed regulat într-un anumit timp. „Ritm” succesiunii de 100 de elemente pe secundă îl definim, pe scurt, ca ritm 100. Apoi, caracterizăm ritmul succesiunii de 200 de elemente pe secundă ca ritm 200 ș.a.m.d.

Aceste două ritmuri au ceva comun. Ritmul 100 revine în ritmul 200 și succesiunea de 200 de vibrații este o succesiune de 100 de elemente, numai că nu de 100 de elemente simple, ci de 100 de „elemente duble” sau de 100 de

unități a cîte două elemente. Putem spune, de asemenea, că ritmul 200 *provine* din ritmul 100, pentru că fiecare element al acestuia din urmă se disociază iarăși în două elemente sau se înfățișează ca o unitate de două elemente.

Să comparăm, mai departe, două succesiuni de vibrații cu ritmurile 200, respectiv 300. Și acestea au în comun ritmul 100. Dimpotrivă, ritmurile sunetelor de 200 și de 250 de vibrații au în comun numai ritmul 50.

Să adăugăm și o altă precizare terminologică. Putem caracteriza ritmul comun celor două succesiuni de vibrații ca *ritm fundamental* al acestora. Acolo, în succesiunile de 200 și de 300 de vibrații, ritmul fundamental este ritmul 100, iar aici, în succesiunile de 200 și de 250 de vibrații — ritmul 50.

De fapt, la „baza” primelor două ritmuri se află ritmul 100, iar la baza ultimelor două, ritmul 50. În primele ritmul de bază 100, iar în ultimele ritmul fundamental 50, este diferențiat în mod opus. Excitația sufletească declanșată prin succesiunea de vibrații fizice este condiționată, bineînțeles, de structura acestora. Și nu este nimic deosebit, ci este o presupunere absolut firească faptul că și aceste ritmuri de vibrație, care constituie tocmai esența diferențiată a felurilor succesiuni de vibrații, revin oricum în excitațiile psihice corespunzătoare sau se „armonizează” în acestea. Spun „oricum”, căci noi nu cunoaștem excitațiile psihice în chestiune în sine, adică independent de ceea ce putem deduce din trăirile noastre conștiente.

Aici, însă, esențialul nu este că ritmurile de vibrație se mențin și în procesele perceptive, ci important este numai că *raporturile* acestor ritmuri se mențin și în aceste procese psihice.

Înrudirea ritmică a percepțiilor sonore consonante

Numesc această presupunere „firească”. Într-adevăr, ea este necesară, și anume din motive diverse.

În primul rând: tonurile consonante se *contopesc* mai ușor unele cu altele decât cele disonante, adică ele sînt auzite mai ușor ca un sunet unic. Dar condiția unei atari contopiri este întotdeauna identitatea. De altfel, mai jos va fi vorba despre contopirea tonurilor în sunete.

În al doilea rând: tonurile consonante în grad sporit, îndeosebi cele deplin consonante, prin urmare acelea care sînt în relație de ton de bază și octavă, se *schimbă* ușor între ele, atunci cînd se succed. Și aceasta se întîmplă în cazul identității.

De acestea se leagă al treilea motiv. Chiar dacă nu schimbăm un ton cu octava sa, totuși octava este, pentru impresia noastră nemijlocită, într-un anumit fel *același* lucru precum tonul de bază, numai că într-un registru mai înalt. Recunoaștem această situație în mod expres prin faptul că desemnăm cu același nume tonurile diferite dintr-o octavă.

Acestora li se adaugă, în sfîrșit, lucrul cel mai important, și anume *sentimentul consonanței*: avem un sentiment analog acestui sentiment al consonanței în cazurile în care are loc o *concordanță*.

Compararea sentimentului de consonanță cu sentimente analoge ne permite însă să definim mai exact concordanța care trebuie să stea la baza sentimentului de consonanță. Sentimentul consonanței nu este un sentiment oarecare de „concordanță”, ci el este un sentiment al unității sau al unanimității lăuntrice agreabile, al omogenității interioare sau calitative.

Un astfel de sentiment apare, după cum știm, nu atunci cînd există o *oarecare identitate* între trăiri, ci atunci cînd acestea au un element comun, iar acest element comun se disociază în ele în direcții diferite sau se diferențiază în mod dife-

rit și, finalmente, contrar. În acest sens, în cele de pînă acum am întîlnit suficiente exemple.

În consecință, trebuie să statutăm, și în cazul nostru, un asemenea element comun și o atare diferențiere a acestui element comun.

Precizare mai netă

Dar să explicăm mai limpede. Eu afirm aici, precum se vede, mai întîi, că sentimentul de consonanță este identic cu acel sentiment al unanimității, al unității sau al omogenității interioare sau calitative, așa cum rezultă el din diferențierea elementului comun, și numai de aici. De această omogenitate nu se poate îndoi nimeni. Cel mai îndeaproape înrudit cu sentimentul consonanței este sentimentul unanimității lăuntrice, pe care-l avem față de un ritm alternativ, dar construit printr-un ritm de bază comun, *în mare*, de exemplu, față de ritmul unei succesiuni de bătăi de tobă sau de tonuri care apare în particular diferențiat sau divizat într-un fel sau altul, dar care, totodată, rămîne același în forma sa de bază. La fel, sentimentul consonanței este nemijlocit înrudit cu sentimentul unanimității părților unei clădiri care prezintă diferite forme, dar a cărei structură se supune aceleiași legi arhitectonice.

Dar ar fi de prisos să mai trimitem în chip special la situațiile pomenite mai înainte, la faptul că, spre pildă, intensitatea sentimentului de plăcere nu merge nemijlocit mină în mină cu intensitatea sentimentului muzical de consonanță, ci sentimentul de plăcere crește pînă la o anumită limită, dacă sentimentul consonanței este un sentiment de o consonanță mai puțin simplă. Și în acest punct sentimentul muzical de consonanță concordă cu sentimentul unanimității interioare, așa cum îl găsim în celelalte cazuri, de exemplu, la clădirea unitară. În toate asemenea cazuri de unanimitate, această stare de lucruri rezultă nemijlocit din acea structură interioară a ceea ce concordă, adică din acea diferențiere a unui element

comun. Existența unui element comun este întotdeauna condiția de bază pentru sentimentul unanimității și, totuși, pe de altă parte, intensitatea sentimentului de plăcere este condiționată de faptul că un grad de pluralitate, de diversitate și de contrast se adaugă elementului comun și formează față de el o contrapondere sau îi ține relativ echilibru. Astfel, sentimentul unanimității se micșorează simultan, de fiecare dată, sau devine sentimentul unei unanimități mai puțin simple.

Dar dacă lucrurile se petrec astfel în toate celelalte cazuri, atunci relația identică dintre sentimentul consonanței și sentimentul de plăcere trebuie să aibă aceeași cauză și la sentimentul consonanței muzicale.

Rezultatul tuturor acestora este: sintem neapărat obligați la presupunerea că și în percepțiile tonurilor consonante se găsește un element comun, care se diferențiază în ele.

Totodată, acest element comun trebuie socotit cu atât mai cuprinzător, adică drept cuprinzând și legind laolaltă percepțiile sunetelor sau „trăirile sonore” psihice în măsură cu atât mai mare cu cât tonurile sînt mai consonante; el trebuie să opună acestui element comun o rezistență, cu atât mai mare cu cât consonanța pierde în desăvîrșire.

Toate acestea le găsim în ritmurile vibrațiilor fizice, care corespund tonurilor mai consonante și mai puțin consonante. Găsim aici nemijlocit un asemenea element comun unificator și o asemenea rezistență. Cu cât este mai deplină consonanța a două tonuri, cu atât găsim succesiunile de vibrație fizice, care stau la baza acestora, legate între ele printr-un ritm fundamental comun și, cu cât consonanța se apropie mai mult de disonanță, sau se transformă în ea, cu atât găsim ritmul de bază comun înlocuit prin varietate și opoziție. Prin urmare, în aceste vibrații fizice există nemijlocit ceea ce noi pretindem — pe temeiul realității sentimentului de consonanță — de la „tonuri”, adică de la „trăirile psihice

sonore” sau de la procesele de percepție sonoră, independent de aceasta.

Și, desigur, este inevitabilă presupunerea că între cele două aspecte există o conexiune internă, că, într-un cuvînt, „înrudirea ritmică” a succesiunilor de vibrații fizice motivează afinitatea pe care noi trebuie s-o atribuim trăirilor sonore corespunzătoare. Nu trebuie presupus că acea înrudire ritmică între succesiunile de vibrații muzicale se pierde în drumul spre suflet sau spre creier, și că este produsă din nou aici printr-un miracol.

Asta înseamnă că trebuie să continuăm a spune: ritmurile fizice „au un anumit ecou interior” în excitațiile sonore sau în procesele percepției sonore. Ele fac aceasta cel puțin astfel încît raporturile ritmice să se mențină și aici.

Astfel, am obținut o posibilă explicație — și, adaug — singura și unica, conform legilor psihologice, explicație posibilă a consonanței și disonanței.

Teoria ritmurilor sonore

Să revenim acum la sunetele de 200 și 300 de vibrații. Ritmurile existente aici le lăsăm cu conștiința perfect împăcată să răsunе în excitațiile sufletești produse de succesiunile de vibrații. Le examinăm, așadar, și pe acestea precum constind din elemente excitante succesive sau le gândim ca dizolvabile în asemenea elemente. Și presupunem că aceste succesiuni de elemente se comportă unul față de altul precum 200: 300 sau 2 : 3.

În acest caz, și aceste excitații sonore au un ritm comun. Acest ritm, contemplat în sine în fiecare dintre cele două tonuri, nu este „ritm fundamental”; el este așa ceva numai în măsura posibilităților. Pe lângă el, multe alte ritmuri fundamentale sînt conținute, în măsura posibilităților, în fiecare dintre cele două tonuri. Dar acel ritm devine ritm fundamental comun în măsura în care

excitațiile sonore *coincid*. În această coincidență, fiecare dintre excitațiile sonore *fixează* în celelalte ritmul comun, îl reliefează, pe scurt, îl transformă în ritm fundamental efectiv.

Iar acest ritm fundamental apare diferențiat într-un fel, într-un ton, și în alt fel, în altul.

Dar în ritmul fundamental al celor două tonuri *întregul* acestor două tonuri este cu atât mai mult conținut sau reprezentat prin ele, așadar ritmul fundamental include în sine simultan cele două tonuri cu atât mai mult cu cât este mai simplu raportul de vibrație și, o dată cu el, raportul ritmurilor existente în fiecare trăire sonoră. Așadar, cu cât raporturile de vibrație sînt mai simple, cu atât sînt mai unificate lăuntric cele două trăiri sonore prin ritmul fundamental comun. Iar întrucît consonanța nu este nimic altceva decît o asemenea unificare, ea crește în mod necesar o dată cu simplitatea raporturilor de vibrație.

Această unificare a tonurilor consonante într-un ritm fundamental unic are loc atunci cînd tonurile sînt date simultan, ca și atunci cînd apar *unul după altul*. De asemenea, și în cel din urmă caz, tonurile coincid în suflet, dacă unul nu este complet uitat din cauza celuilalt. Numai că, aici, coincidența este o adăugare a unui ton la altul *deja existent*.

Sunetul ca sistem de „ritmuri sonore“

Tonurile despre care am vorbit aici erau tonuri simple, adică acele tonuri care rezultă din succesiunile simple de vibrații sau din succesiunile regulate de oscilații pendulante ale părților unui corp sonor și apoi ale aerului din jur. Dar „*sunetele*“ cu care operează *muzica* nu sînt astfel de tonuri simple, ci ele sînt... sunete. Adică, ele sînt produsele contopirii unui număr mai mare sau mai mic de tonuri simple.

Ne servește ca exemplu sunetul coardei de pian. Este lovită o coardă de pian; în acest caz,

nu vibrează numai această coardă ca întreg sau în întregime, ci ea vibrează concomitent în jumătățile ei, în treimile, în sferturile ei ș.a.m.d. Aceasta înseamnă că, în timp ce coarda vibrează oscilînd, în același timp vibrează în sine și jumătățile ei, treimile, sferturile

De aici rezultă apoi diferite succesiuni de vibrații. De pildă, dacă întreaga coardă vibrează într-o secundă de 100 de ori, atunci numărul de vibrații pe care le execută concomitent și în timp egal jumătățile, treimile, sferturile de coardă ș.a.m.d., se ridică la 200, 300, 400 ș.a.m.d. Dar tuturor acestor succesiuni de vibrații le corespund tonuri. Aceste tonuri, cum se vede, cresc succesiv în înălțime. Dar, prin faptul că cresc în înălțime, ele scad, totodată, în tărie.

Aceste tonuri se află în cele mai simple raporturi de vibrație. Ele se comportă unul față de altul, din punctul de vedere al numărului de vibrații, precum 1: 2: 3: 4 ș.a.m.d. Dacă-l desemnăm, pentru simplificare, pe cel mai profund dintre aceste tonuri, prin urmare, pe acela care rezultă din vibrațiile întregii coarde, cu Do, atunci tonurile care rezultă din vibrațiile jumătăților, treimilor, sferturilor de coarde sînt, în funcție de serie, octava Do a acestui ton; duodecima sau cvinta acestei octave — Sol; a doua octavă — Do'; terța acestei a doua octave — Mi' ș.a.m.d.

Aceste tonuri nu sînt auzite în sine, ci în locul lor apare, pentru senzația auditivă și, mai general spus, pentru conștiință, „sunetul“. Tonurile există „obiectiv“, adică în chip de procese fizice. De asemenea, ele ating urechea și emoționează sufletul. Dar excitațiile sufletești, procesele perceptive sonore nu creează fiecare în sine tonul corespunzător, ci ele se unesc pentru producerea unei imagini acustice sau imagini sonore unice, pe care noi o numim sunet. În această unire a proceselor perceptive sonore întru producerea imaginii acustice unice numită sunet constă „contopirea“ tonurilor în sunet.

Deoarece tonurile se contopesc în acest fel în sunet, ele se numesc „tonuri parțiale” ale sunetului. Cel mai profund și, în mod normal, cel mai puternic dintre ele, în cazul nostru, Do, este „tonul fundamental” al acestuia; celelalte tonuri se numesc armonii superioare ale acestuia.

Fiecare sunet are înălțimea sa precisă. Această înălțime coincide cu înălțimea tonului fundamental. Tonul fundamental determină, prin urmare, înălțimea sunetului. În schimb, existența armoniilor superioare se face simțită conștient numai în *timbrul* sunetului. Sunetul are un timbru sau altul în funcție de numărul și tăria armoniilor superioare în general sau a celei mai precise dintre ele.

Spuneam că tonurile parțiale ale sunetului nu se aud în sine. De fapt, asta se petrece așa atita vreme cât sunetul *rămâne* pentru mine sunet, adică atita timp cât procesele perceptive sonore se *contopesc* într-un singur sunet. Dar, de asemenea, fiecare dintre aceste procese poate fi autonomizat.

În acest caz, tonul corespunzător se aude clar, sunetul se „analizează”. Cât timp are loc această analiză, sunetul încetează să mai fie sunet; el devine acord. „Analiza” unui sunet este autonomizarea fiecărui proces perceptive sonor, prin care acestea sînt puse în situația de a crea în sine un conținut perceptive corespunzător lor, în loc să se contopească cu altele în sunet. De altfel, această analiză a sunetului nu mai are pentru noi altă semnificație.

Toate tonurile parțiale ale unui sunet au, conform cu ceea ce s-a spus mai sus despre raporturile de vibrație, un unic ritm fundamental comun, și anume, ritmul existent nemijlocit în tonul fundamental. În cazul nostru, acesta este ritmul 100. Toate tonurile parțiale ale sunetului sînt diferențieri ale acestui ritm fundamental. Sunetul este, prin urmare, un sistem absolut unitar și, în același timp, mai mult sau mai puțin

bogat de „ritmuri sonore”; absolut unitar pentru că un ritm fundamental unic formează baza tuturor tonurilor. Astfel, înțelegem senzația unității interioare sau a unanimității cu sine însuși pe care o avem în prezența sunetului muzical. Și înțelegem caracterul agreabil al acestei senzații.

Diferite sunete

Sunetul pe care l-am presupus pînă aici este sunetul normal. Prin asta înțeleg acel sunet în care există toate tonurile parțiale posibile, totodată astfel încît ele să scadă în tărie spre tonul succesiv superior.

Se poate întîmpla însă ca într-un sunet să lipsească armoniile superioare sau, cel puțin, ca numai cele mai joase să aibă o tărie stabilă. De pildă, într-un sunet se adaugă, la tonul său fundamental de 100 de vibrații, numai prima și a doua armonie superioară sau — ceea ce este același lucru — al doilea și al treilea ton parțial, așadar la „tonul de bază” de 100 de vibrații — tonurile de 200 și 300 de vibrații.

Aceste tonuri se află cu tonul de bază în raporturi de vibrație deosebit de simple, anume 1: 2 și 1: 3. Un astfel de sunet este, așadar, în sine, cît se poate de consonant. În același timp, însă, el este sărac, este lipsit de diferențierea mai bogată a ritmului fundamental. El ne transmite o senzație corespunzătoare, o senzație de prea simplu, de relativ vid.

Dar să lăsăm acum să pătrundă succesiv într-un asemenea sunet și armoniile superioare mai înalte, sau să presupunem că ele capătă o forță mai mare. În acest caz, sunetul devine mai bogat, mai deplin, mai interesant.

În fine, dacă armoniile superioare înalte devin prea puternice, atunci acest caracter se transformă într-un caracter de asprime, de relativă disonanță, eventual de violență. Aici trebuie avut în vedere că armoniile superioare înalte se află în raporturi de vibrație mai puțin simple decît

cele joase. Astfel, de pildă, al șaptelea și al nouălea ton parțial se află în raport de 7: 9. Iar acesta este deja decis disonant. În ciuda unei asemenea disonanțe, sunetul rămâne, totuși, consonant în ansamblu, adică lăuntric unitar și, prin urmare, satisfăcător, atita vreme cât această disonanță rămâne subordonată în suficientă măsură consonanțelor care există între tonurile parțiale inferioare.

Merită o mențiune specială, în sfârșit, timbrele sonore care apar atunci când, fie tonurile parțiale impare, fie cele pare, sînt excluse sau devin prea slabe. Tonurile parțiale pare, prin urmare, al doilea, al patrulea, al șaselea, al optulea ș.a.m.d., se comportă unul față de altul precum 2: 4: 6: 8 ș.a.m.d. Aceste raporturi de vibrație se disting față de cele care există între tonurile parțiale impare — 3: 5: 7: 9: 11 — prin simplitate. 2: 4, ca și 4: 8 = 1: 2; 4: 6, ca și 8: 12 = 2: 3 ș.a.m.d. În schimb, raportul dintre tonurile parțiale impare, de pildă 5: 7, 7: 9, 9: 11, nu se lasă redus în acest fel la raporturi mai simple.

Astfel se explică sunetul nazal, discordant, mohorit al anumitor registre muzicale, ca de pildă ale oboiului și clarinetului, și sunetul zglobiu al altor registre. La primele lipsesc cu totul sau parțial, ori au putere mai redusă tonurile parțiale pare, iar la celelalte — tonurile parțiale impare.

Capitolul al patrulea TEMEIURILE PRIME ALE ESTETICII MUZICALE

Principiul dualității

În cele de pînă acum a fost vorba despre sunetul simplu. Dar acesta reprezintă, într-un anumit fel, întregul muzicii. Sunetul, spuneam, este un sistem ritmic construit pe un ritm fundamental. Acest ritm de bază se diferențiază mai mult sau mai puțin bogat în fiecare ton. Dar un asemenea sistem ritmic este orice întreg muzical; este un sistem de acest fel, existent într-un moment sau apărind în timp.

Dar aici trebuie observat în mod special un fapt. Să presupunem din nou că două tonuri, existente simultan sau succesive, se află în raport de cvintă, comportîndu-se, prin urmare, din punctul de vedere al numărului vibrațiilor precum 2: 3. Un ton ar rezulta din 200, celălalt din 300 de vibrații pe secundă. Numim din nou tonurile Do și Sol.

În acest caz, cum s-a spus, ritmul 100 devine ritmul fundamental al ambelor tonuri. Acest ritm de bază este diferențiat în ambele tonuri în direcții diferite. Dar modul în care este diferențiat ritmul de bază în aceste două tonuri este nu numai diferit, ci *caracteristic* diferit.

În tonul de 200 de vibrații, cum s-a spus mai sus, ritmul 100 nu apare ca o succesiune de 100 de elemente, ci ca o succesiune de 100 de unități

a cîte două elemente; iar în tonul de 300 de vibrații, ca o succesiune de 100 de unități a cîte trei elemente. Așadar, în măsura în care cele două tonuri coincid, se concentrează în primul caz cîte două, iar în al doilea caz, cîte trei elemente în unitatea unui element al ritmului fundamental. Știm acum că concentrarea a fiecare două elemente ale unei succesiuni de elemente identice este cel mai simplu și cel mai firesc mod de concentrare a elementelor succesive în general. Este cel mai lipsit de contraste în sine. Mai mult, este *singurul* lipsit de contraste în sine sau *pur și simplu* firesc. El singur corespunde pe deplin principiului revenirii aceluiași lucru. Din contră, concentrarea a cîte trei elemente, și mai mult încă, cea a 5 sau 7 elemente — fiindcă ele contravin în grad crescînd acestui principiu — poartă în sine un moment de conflict. Rog a vă aminti aici cele spuse în paginile anterioare.

Așadar, și diferențierea ritmului fundamental 100 în tonul de 200 de vibrații este singura lipsită de contrast în sine și pur și simplu firească. Ea este aceea în care nimic străin sau deranjant nu intră în ritmul de bază. În schimb, diferențierea care se petrece în ritmul fundamental în tonurile de 300, 500, 700 de vibrații aduce în măsură crescîndă în ritmul de bază un moment străin și deranjant, un moment de dezbinare sau de conflict.

Adaug de îndată: ceea ce e valabil în privința diferențierii ritmului 100 în tonul de 200 de vibrații e valabil, deși în grad mai scăzut, și în privința diferențierilor aceluiași ritm în tonurile de 400, 800 ș.a.m.d. vibrații.

Legea fundamentală a muzicii

De aici, devine în primul rînd inteligibil un fapt deja caracterizat. Măsura de octavă nu apare propriu-zis ca o progresie spre ceva nou, ci ca o reluare a unuia și aceluiași lucru, numai că într-un registru mai înalt.

În continuare, din situația arătată se explică însă unele circumstanțe decisive pentru întreaga artă muzicală.

Diferențierile existente în tonurile de 200 și apoi de 400, 800 de vibrații ș.a.m.d. ale unui ritm fundamental 100 sînt, ca diferențieri care nu aduc nimic străin ori conflictual în ritmul fundamental, în grad descrescînd, chiar *reprezentantele* nemijlocite ale acestui ritm fundamental. Ele sînt relativ *identice* cu el. Așadar, în întîlnirea cu tonurile de 300, 500, 700 de vibrații ele sînt, față de acestea, tonuri fundamentale relative. Ele sînt baza acestora. Ele se comportă față de acestea ca repausul față de mișcare, ca introvertirea față de extrovertire, ca echilibrul față de anularea sa, ca unitatea deplină față de agitație.

Însă în orice contrast sau conflict există tendința de a se autoanula. În anularea echilibrului există tendința de a reveni la poziția de echilibru. Așadar, în asocierea unui ton de 300, 500, 700 de vibrații cu unul de 200, 400, 800 de vibrații, primele tind către celelalte, năzuiesc spre ele ca spre centrul lor de gravitație, ținesc spre ele ca spre punctul lor firesc de greutate sau, cu expresia de mai înainte, primele se subordonează în mod firesc celorlalte.

Spus mai pe scurt: dacă se întîlnesc tonuri care se comportă unele față de altele precum 2^n : 3, 5, 7 ș.a.m.d., atunci apare o tendință firească a celor din urmă spre cele dintîi; ia naștere o tendință a mișcării interioare de a ajunge la repaus în primele. Cele dintîi le caută pe celelalte ca pe o bază a lor, ca pe punctul lor de greutate firesc, ca pe centrul lor firesc de gravitație.

Desigur, acesta este cazul cu atît mai mult cu cît n este mai mic. Dar n este minim dacă este egal cu 0, iar 2^0 este egal cu 1. Asta înseamnă că registrul de repaus cel mai desăvîrșit și centrul de gravitație ultim al acestor tonuri rămîne întotdeauna ritmul fundamental absolut.

Acordul triplu de bază major și minor

De aici înțelegem acum, în primul rînd, caracterul deosebit și poziția specială a acordului triplu de bază major, de pildă Do Mi Sol. Sol se află față de Do în raportul de 3: 2, iar Mi față de Do în raportul 5: 4. În primul rînd Sol, dar apoi și Mi, indică așadar pe Do drept bază a sa.

Această indicare este întărită de împrejurarea că Mi și Sol stau *unul față de celălalt* ca 5: 6, așadar, nu sînt prea îndeaproape înrudite unul cu altul, ci relativ în conflict și nici unul nu are baza sa naturală în celălalt. Și în acest conflict există nemijlocit tendința de a se ieși din el sau tendința rezolvării sale. Astfel, trimiterea celor două tonuri spre tonul în jurul căruia ele ar gravita în mod firesc și fără asta, se intensifică. Din toate acestea rezultă unitatea și coeziunea deosebită a acordului triplu major, întemeierea lui solidă și unitară pe baza sa Do.

Să comparăm numaidecît cu acesta acordul triplu minor Do Mi bemol Sol. Aici, Sol trimite la Do ca și mai înainte, dar același Sol trimite, totodată, la Mi bemol ca bază a sa. În schimb, acum, Do și Mi bemol se află într-un raport de relativă contradicție. Acest acord stă, prin urmare, pe *două* picioare. De aici, impresia de dezbinare, de agitație, de relativă disonanță pe care o avem în prezența acordului minor.

Legile fundamentale ale melodiei

Dar nu mai puțin inteligibilă devine acum, din premisele conturate mai sus, legitatea interioară a *melodiei*. Să presupunem acum că sunetele Do și Sol se *succed*; în acest caz este o deosebire fundamentală dacă unul sau celălalt dintre aceste sunete este primul; succesiunea Do — Sol sună precum ieșirea din starea de repaus sau din starea de echilibru, iar succesiunea Sol — Do, precum revenirea în repaus. Prima sună ca o întrebare, a doua ca un răspuns.

Și această situație rezultă direct din cele spuse mai înainte.

Și aici e valabilă regula: ieșirea din starea de echilibru reclamă revenirea la aceasta; întrebarea reclamă răspuns. Spus mai general: orice opoziție sau orice contradicție poartă în sine însăși tendința anulării sale sau a producerii unificării calitative.

De altfel, trebuie să mai adăugăm ceva pentru înțelegerea melodiei. Și vecinătatea sunetelor are o semnificație estetică; nu vecinătatea oricăror sunete, ci a acelor ce stau în raporturi de vibrație relativ simple și dintre care unul îl indică pe altul ca bază a sa. Efectul afinității acestor sunete, și mai ales al acestei indicări, este intensificat prin vecinătate. Trecerea de la unul la celălalt apare, putem spune pe scurt, firească. Acest raport există, în cadrul gamei Do major, spre exemplu, între Si și Re, pe de o parte, și învecinatul Do, pe de altă parte.

Antagonisme între dominante și tonică

Cu aceasta, există premise superioare pentru examinarea globală a melodiei. Vorbesc exclusiv despre melodia care se întemeiază pe gama diatonică. Acum melodiile se întemeiază de obicei pe aceasta. În același timp, presupunem, pentru simplificare, că melodia se desfășoară în Do major.

O asemenea melodie constă, în primul rînd, din sunetele gamei Do major. Aceste sunete se numesc, în ordine, Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, Do. Aici, cum s-a spus deja, Sol se comportă față de Do precum 3: 2, Mi față de Do ca 5: 4. Aceste sunete, Sol și Mi, se întemeiază în consecință, în cel mai simplu mod, pe Do ca bază a lor; ele sînt cele mai simple diferențieri ale ritmului fundamental al sunetului Do.

În același fel se întemeiază însă în continuare Si și Re pe Sol. Ele sînt cele mai simple diferențieri ale ritmului acestui sunet. Sol Si Re este

acordul triplu major de Sol, precum Do Mi Sol — acordul triplu major de Do.

În sfârșit, în același fel se întemeiază La și Do pe Fa. Fa La Do este acordul triplu major de Fa. Gama majoră include, prin urmare, trei acorduri triple. Toate sunetele acestora se concentrează în aceste trei acorduri.

Dar totodată aceste acorduri triple se află reciproc în relații diferite. Do este baza naturală pentru Mi și Sol; și întrucît Sol se întemeiază cel mai nemijlocit pe Do, iar Sol este apoi baza pentru Si și Re, Do este totodată, deși în mod mai puțin nemijlocit, baza pentru Si și Re. Rezultă de aici un sistem de sunete Do Mi Sol Si Re, avînd ca bază Do. Pe de altă parte, Do însuși, împreună cu La, își are baza în Fa. Și dat fiind că Do se întemeiază în modul cel mai nemijlocit pe Fa, iar Mi și Sol se întemeiază nemijlocit pe el, Fa este totodată, deși în mod mai puțin nemijlocit, și baza pentru Mi și Sol. Aici apare sistemul Fa La Do Mi Sol, cu Fa drept bază.

Aceste două sisteme includ toate sunetele gamei. Așadar, gama se disociază în aceste două sisteme: sistemul Do Mi Sol Si, cu Do ca bază, și sistemul Fa La Do Mi Sol, cu Fa ca bază. Fiecare sunet trimite la baza sistemului căruia îi aparține ca la o bază a sa. Prin urmare, dacă ne gîndim să formăm o melodie din toate aceste sunete ale gamei, sunetele succesive par a trimite sau a se îndrepta, pe de-o parte, spre Do, iar pe de altă parte, spre Fa, ca bază a lor naturală sau ca punctul lor natural de gravitație.

În realitate, chiar așa se petrec lucrurile. Atîta vreme cît melodia se mișcă în sunetele Do, Mi, Sol, Si, Re ea rămîne în sfera sau sub stăpînirea lui Do. Dacă se adaugă apoi Fa și La, ea ajunge într-o sferă străină lui Do; ea se deplasează în sfera de dominație a lui Fa. Aici trebuie în mod deosebit remarcat că Do însuși este înclinat să conducă melodia în această sferă străină lui.

Pentru aceasta, însă, trebuie să acceptăm că, totuși, nici sunetele Si și Re nu își au nemijlocit

baza naturală în Do, ci în Sol. În această privință, și Sol ridică pretenția să fie bază sau ritm fundamental, pe scurt, element dominant în melodie.

Această situație de ansamblu este recunoscută prin aceea că Sol este desemnat, la fel ca și Fa, drept dominantă, primul ca dominantă superioară, al doilea ca dominantă inferioară, în cadrul gamei și al melodiei care constă din sunetele ei.

Acestor „dominante“, adică sunete stăpînitore ale gamei, li se adaugă, cum se vede, ca o a treia, Do. Dar acest Do se numește, datorită poziției sale speciale, nu dominantă, ci tonică.

Esența melodiei

Melodia este un sistem de ritmuri sonore care se naște sau se construiește din succesiunea de tonuri sau sunete. Melodia unitară omogenă este un sistem unitar și omogen de acest tip.

Aici e necesară, însă, unitatea unui ritm fundamental, care să domine întreaga melodie. Pentru aceasta este adecvată, conform naturii ei, tonica Do. Melodia pornește nemijlocit de la această tonică sau de la acest ritm fundamental, sau ea îl introduce prin sunete înrudite și care trimit la el — în primul rînd, prin cvinta Sol. Apoi, ea părăsește acest ritm fundamental, această bază, această poziție de echilibru, și preia în sine contradicția, dezbinarea, antagonismul. Dar le preia pentru a le depăși. Astfel, ea aduce tonica la dominație definitivă și necontestată și abia prin aceasta o face de fapt „tonică“. Melodia este povestea unei asemenea dezbinări și împăcări; povestea acestei lupte și a acestei înfrîngerii. Această poveste poate fi mai simplă sau mai puțin simplă, mai lungă sau mai scurtă. Antagonismul care trebuie învins este mai simplu sau mai complex; mișcarea pătrunde într-o direcție mai simplă sau succesiv mai complexă în conflict pentru a-l rezolva. Ea îl soluționează

pe calea cea mai simplă sau printr-un ocol, sau altul, dintr-o dată sau treptat.

Deja cvinta și terța tonice reprezintă, după cum am văzut, o anulare a „poziției de echilibru” sau un relativ conflict. În măsura în care melodia pătrunde în acest conflict și din el revine în sine însăși se naște o melodie *foarte simplă*.

Pe de altă parte, melodia poate trece dincolo de sunetele gamei diatonice spre tonuri „străine de gamă”, și astfel posibilitățile de conflict și de rezolvare a acestuia se înmulțesc. Rezolvarea corespunde de fiecare dată, în caracterul ei special, tipului de conflict.

Și registrul minor, în comparație cu registrul major, închide în sine posibilități specifice *noi* de conflict și căi corespunzătoare de rezolvare.

Cu toate acestea, vom vorbi aici exclusiv despre melodia care, pe de o parte, constă din toate sunetele și, pe de altă parte, numai din sunetele gamei majore.

Melodia din gama diatonică

Într-o asemenea melodie există, conform celor spuse mai sus, în primul rând un conflict fundamental a *trei* sunete care ridică pretenția de a reprezenta ritmul unitar al sistemului ritmic din a cărui construcție succesivă apare melodia. Cele trei tonuri Do, Sol și Fa își dispută stăpânirea în sistemul ritmic sau onoarea de a fi baza unitară absolută a acestuia.

Dar aici apare din nou un conflict, și anume cel dintre Do și Fa, drept conflictul fundamental. Modalitatea de aplanare a *acestui* conflict sau de depășire a *acestui* contrast este în special decisivă pentru apariția unității sistemului ritmic, adică pentru apariția melodiei din și prin contradicție. În același timp, ea este tipică pentru soluționarea contradicției în general.

Dar să începem cu ceea ce este mai simplu. Să zicem că în melodie intră cvinta și terța mare, prin urmare, în ipoteza melodiei în Do major,

Sol și Mi. Acestea trimit nemijlocit la Do; și anume, atunci când există amândouă, din motivul arătat mai sus, cu forță sporită. Mi și Sol sint, datorită raportului lor 5 : 6, relativ disonante unul față de altul, și nici nu trimit unul la altul în felul în care un sunet trimite la altul care este pentru el *ritmul fundamental*.

Să adăugăm apoi sunetelor Do, Mi și Sol, Si și Re. Acum Sol devine pentru acestea din urmă ritm fundamental nemijlocit. Dar mișcarea poate fi condusă de la aceste sunete, în modul cel mai simplu, înapoi la Do. Pe de o parte, pentru că Sol îl are, în cel mai nemijlocit mod, ca ritm fundamental pe Do. Pe de altă parte, datorită faptului că Si și Re nu numai că au în Do ritmul lor fundamental — deși mai puțin nemijlocit —, ci și pentru că în gamă ele sint învecinate nemijlocit cu Do. Datorită acestei duble circumstanțe, cum s-a spus, mișcarea merge în mod cât se poate de firesc de la Si și Re spre învecinatul Do. Si și Re sint apte — deloc constrins și, totodată, nemijlocit — să conducă spre, respectiv înapoi la Do. De aceea, ele se numesc „notele sensibile” la Do.

În sfârșit, Si și Re se află reciproc în același raport 5 : 6, ca și Mi cu Sol. Iar asta înseamnă, și aici, că întâlnirea acestor sunete insistă cu deosebită forță pe sunetul *presat*, spre care amândouă, conform naturii lor, pot conduce. Iar acest sunet este, pe de o parte — mijlocit — prin Sol, pe de altă parte — nemijlocit — datorită acelei vecinătăți, sunetul Do.

Din toate aceste momente se poate înțelege cum ajunge Sol să-i cedeze lui Do pretenția sa la dominare, imediat după ea s-a realizat.

Antagonismul dintre tonică și cvartă

Cu toate acestea, după cum s-a spus, tipic melodiei de felul celei arătate aici îi este, în primul rând, antagonismul între Do, pe de o parte, și cvarta sa,

deci Fa, pe de altă parte. Pretenția la dominare a lui Fa este mai decisă și de aceea, pentru învingerea ei, e nevoie de mijloace mai decise. Dar, deși mai decise, ele sînt totuși identice cu mijloacele arătate acum de învingere a pretenției la dominare a lui Sol, „*dominanta superioară*”. Dar, datorită însemnătății sale mai deosebite, în acest caz voi intra mai mult în detalii. În același timp vor deveni mai limpezi și cele spuse mai sus.

Atîta timp cît conflictul dintre Do și Fa rămîne neaplanat, nu se poate realiza o melodie unitară din toate sunetele gamei; din cauza acestuia melodia apare mai întîi dezbinată. Ea oscilează între cele două fundamente, baze, puncte de miră sau de repaus: Do și Fa.

Invers, dacă, în ciuda acestui antagonism, trebuie să apară o melodie unitară, atunci acesta trebuie să fie învins. Trebuie rezolvat conflictul dintre năzuința melodiei, pe de-o parte spre baza Do și, pe de altă parte, spre baza Fa.

Această soluționare poate fi înfăptuită grație unei triple situații.

În primul rînd: sunetele gamei, în întregime, se află cu Do în mult mai intimă relație de afinitate decît cu oricare alt sunet al gamei. Și cîvarta Fa și sexta La sînt strîns înrudite cu Do. Fa se comportă față de Do ca 4 : 3, iar La față de Do ca 5 : 3. Pe de altă parte, în gamă se găsesc, firește, și sunete care se află cu Do în relație de afinitate mai strînsă; anume, secunda Re, care se comportă față de Do precum 9 : 8, și septima mare Si, care se comportă față de Do ca 15 : 8.

Dar am văzut deja: aceste două sunete, „notele sensibile la Do”, sînt în mod special apte să conducă spre Do.

În schimb — și acesta este al treilea punct —, Fa și, o dată cu el, La, se află cu aceleași sunete Re și Si într-un raport de disonanță: Fa se comportă față de Si ca 45 : 32, iar față de Re ca 27 : 32.

Astfel, am definit acea triplă situație mai sus amintită. Enumăr încă o dată punctele, în ordine:

Fa și apoi La este imediat înrudit cu Do; Si și Re sînt note sensibile la Do; Fa și, o dată cu el, La, se află în relație disonantă cu aceste note sensibile. Această situație triplă permite ca antagonismul dintre Do și Fa și acela dintre cele două sisteme cu Do și cu Fa ca bază să fie aplanat. Dar aplanarea se petrece în favoarea lui Do. Voi lămuri, pe scurt, chestiunea.

Presupunînd că lui Fa și La sau unuia dintre ele li se adaugă Si și Re sau amîndouă, între primele și celelalte apare, cum s-a spus, o disonanță. Dar aceasta tinde de la sine spre rezolvare. Iar calea de rezolvare e desemnată de relațiile lui Fa și La, pe de o parte, și ale lui Si și Re, pe de altă parte, cu Do; am în vedere relațiile care constau în faptul că primele se află în relație de strînsă afinitate cu Do, iar celelalte sînt notele sensibile naturale la Do. De aici apare necesitatea progresiei de la acea disonanță spre Do. Disonanța conduce de la sine mișcarea, în mod limpede, spre acest Do.

Astfel, mișcarea este condusă prin Si și Re din sfera lui Fa în aceea a lui Do. Pretenția lui Fa de a fi, alături de Do, stăpînitorul întregului este învinsă și lui Do i se asigură unica forță de dominare. Numai datorită acestei poziții pe care Do o dobîndește în întreg este el numit tonica întregului.

Rolul mediator al septimei dominante

În cele spuse mai sus există însă încă o lacună. Înțelegem acum cum Fa i se subordonează lui Do și cum poate conduce la recunoașterea sau confirmarea dreptului de dominație al acestuia. Dar cum pătrunde, în general, Fa în melodie? Melodia este un întreg pretutindeni unitar și progresiv conform unei legități lăuntrice; peste tot în ea, în mod necesar, *ceva* provine din *altceva*. Ceva duce către altceva. Prin urmare, melodia trebuie să ducă și la Fa. Lucrurile nu se petrec ca

și cum acest Fa ar proveni, ca să zicem așa, dintr-o lume străină.

Am văzut deja că Do trimite la Fa ca la baza sa. Dar asta nu ajunge. Este nevoie și de o conexiune interioară și de o progresie firească de la sistemul ritmic prin cvintă spre Fa.

Așa ceva apare dacă Fa este înțeles ca septimă naturală de Sol.

Aceasta se comportă față de Sol ca 7 : 4. Cvinta Sol și apoi sunetele Si și Re, în fine, această septimă naturală a lui Sol, se comportă unele față de altele ca 4 : 5 : 6 : 7. Ele produc împreună „acordul septimei dominante”.

Această septimă de Sol coincide aproximativ cu cvarta, mai exact, cu cvarta ridicată cu o octavă a lui Do. Admitând că Do este un sunet de 24 de vibrații, atunci această septimă este un sunet de 63 de vibrații. Cvarta se deosebește de el numai printr-o singură vibrație. Numărul de vibrații al acesteia din urmă, în această ipoteză, = 64.

Și aici e valabilă regula: tonurile puțin diferite pot interveni unul în locul altuia. Sau: unul și același ton poate funcționa succesiv ca un ton și ca un ton puțin diferit de acesta.

Să luăm succesiunea Sol — Si — Re. Și acum să zicem că urmează Fa. Atunci, acest Fa trebuie luat, fără îndoială, nu ca cvartă a lui Do, ci ca septimă naturală a lui Sol. El acționează ca atare. Și, astfel, Fa este introdus în mod perfect natural. Mișcarea progresează perfect natural spre Fa, în timp ce este imposibil ca mișcarea să poată duce de la Sol — Si — Re la Fa, ca cvartă a lui Do.

Dar acum să zicem că acestui Fa îi succede unul dintre tonurile sistemului ritmic de Sol, așadar, Sol însuși, sau Si sau Re. Fiecare dintre aceste tonuri trimite la Do. Astfel, este precizat totodată și precedentul Fa sau Fa'. El este, ca să zicem așa, acordat pe alt ton. El se acomodează acestei trimiteri. Nu mai acționează cu privire la acest Do ca septimă naturală a lui Do disonantă față de Do — aflată cu el în raport de 63 : 24 sau de 21 : 16, respectiv de 21 : 8 —,

ci ca cvartă a lui Do, prin urmare ca un ton care se află cu Do în raport de 4 : 3.

Astfel, Fa se îndreaptă totodată împotriva lui Si și Re. Dar, tocmai prin faptul că face aceasta, el conduce neapărat acum Si-ul și Re-ul, respectiv, Sol-ul, spre Do, ca punct de repaus al mișcării.

Astfel, dubla poziție a lui Fa — sau posibilitatea ca acesta să acționeze succesiv ca un ton și ca un alt ton puțin diferit de primul — ne face să înțelegem, pe de o parte, preluarea lui Fa în melodia de Sol și, pe de altă parte, progresia de la Fa la Do și subordonarea lui Fa față de acest ritm fundamental al întregii melodii.

Și această dublă poziție a lui Fa este tipică pentru pozițiile duble asemănătoare sau pentru funcționarea asemănătoare, succesiv diferită, a sunetelor. În „dispoziția temperată”, după cum se știe, deosebirea a atari tonuri puțin diferite este obiectiv aplanată. În locul acestora apare un ton unic, diferit de ambele tonuri. Acest ton unic funcționează, în acest caz, pentru amândouă.

Divizarea melodiei. Completări

În întreg, melodia este, așa cum am mai arătat, ca și acordul, de pildă acordul triplu de bază, un sistem de ritmuri sonore; dar unul ce apare și se îmbogățește succesiv. Ea este un sistem care se naște din contrastul și lupta diferitelor ritmuri — care, alături, ridică pretenția de a fi ritmurile fundamentale ale întregului —, o mișcare ritmică multiplu diferențiată și care se diferențiază tot mai bogat, care, în cursul acestei lupte, face dominant un ritm unitar și care finalmente se concentrează în el — ca bază pentru toate ritmurile — în unitate.

Calea pe care se naște acest întreg ritmic se divide în părți, în fraze și perioade. În cadrul frazelor se găsesc unitățile de tonuri mai intim conexe, pe care le-am comparat mai devreme cu cuvintele individuale din vorbire. În frazele individuale melodia se apropie sau se depărtează

de ritmul fundamental desemnat spre dominație definitivă. Ea ajunge la punctele de oprire sau la punctele unei relative încheieri. Apar cezuri și diviziuni. Ea oscilează în jurul drumului drept spre țel, reia mișcările, le modifică, execută contramișcări și ajunge astfel, în sfârșit, la poziția definitivă de echilibru. Aici nu se poate intra în amănunte. Pentru o caracterizare parțială mai exactă a situației, trimit la un articol „despre teoria melodiei” din „Zeitschrift für Psychologie” („Revista de psihologie”).

Cîteva alte completări. Sistemul de ritmuri sonore din a căror apariție succesivă se ivește melodia se îmbogățește și se diversifică precum s-a arătat; și se diversifică, în același timp, și acel contrast și luptă, atunci cînd în melodie pătrund sunete străine de gamă, ca, de pildă, în melodia în Do major, Fa diez major.

Unitatea care se formează în progresia și încheierea melodiei apare și în melodia *definitivă*, ca mai puțin desăvîrșită, relativ agitată, asociată cu un moment de dezbinare, atunci cînd în locul tonalității majore apare o tonalitate minoră.

În cele precedente s-a presupus mereu că melodia constă din tonuri. Muzica operează însă, cum s-a spus, cu sunete. Iar acestea sînt în ele însele sisteme unitare de ritmuri sonore. Astfel, melodia se îmbogățește în altă direcție. *Sistemele* de ritmuri sonore sînt cele care, prin asocierea lor, produc sistemul unitar așezat pe o bază unică.

Sistemul se îmbogățește mai departe în măsura în care melodiei i se adaugă armonia sau în care melodiile paralele se asociază într-un întreg.

Dar aici intră în discuție un punct de vedere special. Dacă există mai multe succesiuni de tonuri sau mai multe melodii paralele care trebuie să se asocieze într-o unitate, atunci una dintre ele trebuie să apară ca melodie dominantă sau ca *melodia*; în acest caz, conform celor spuse mai înainte, are o semnificație estetică pozitivă faptul că succesiunile de tonuri care „slujesc” sau se subordonează au totodată o semnificație relativ

autonomă, prin urmare, se prezintă și în ele însele ca sisteme relativ autonome de ritmuri sonore.

Această „slujire”, însă, poate însemna două lucruri. Ea poate consta în jocuri, diversificări, îmbogățiri, împodobiri ale succesiunii „dominante” de sunete. Pe de altă parte, succesiunile sonore subordonate pot servi imbinării ferme a unității întregului. Ele leagă de bază, reprezintă repausul sau mișcarea mai liniștită în vederea atingerii poziției de echilibru a întregului.

Înălțime și profunzime

Totodată, aici devine important contrastul dintre înălțime și profunzime. Profunzimea este înrudită cu calmul. Mai mult, ea este în sine însăși calm. Baza calmă, elementul unificator, liantul de poziția de echilibru tinde firesc spre profunzime; elementul mobil, acel joc, acea schimbare și luptă în care, conform legității interne, ritmul sonor stabilit a fi dominant devine ritmul fundamental unitar desăvîrșitor al întregului, pe scurt melodia, tinde spre înălțime.

În măsura în care mișcarea tinde spre repaus, iar întregul unui sistem construit pe o bază tinde spre bază și i se subordonează în mod firesc, melodia pare subordonată succesiunilor sonore sau registrelor mai profunde. În realitate, apare un tip de asemenea subordonare. Dar în acest punct trebuie să distingem din nou dubla subordonare despre care a fost vorba mai sus. Există, am văzut, un contrast între subordonarea mai despotică și aceea mai liberă. Acest contrast se impune și aici. Profunzimea are o precădere față de înălțime, dar și înălțimea are o precădere față de profunzime; înălțimea este mai insistentă, ea încordează atenția în mai mare măsură. Astfel, ea *obligă* întregul la subordonare. În schimb, mișcarea tinde de la sine spre calm, deci, spre profunzime.

În consecință se opun două direcții în care are loc subordonarea. Întregul oscilează între ele.

El oscilează între înălțime și profunzime, între cea mai intensă mișcare și încordare, repaus și unitate.

Acest contrast se rezolvă însă în cele din urmă prin faptul că melodia se concentrează încheindu-se în punctul final, care, în același timp, este punctul de unitate al întregului.

Ritmurile sonore și ritmul în linii mari

Orice sunet individual este, conform celor de mai sus, ritm; și orice sunet este, în întreg, fie ritm fundamental, fie diferențiere a unui ritm fundamental; iar întregul este un sistem unificat de ritmuri.

Acestuia i se adaugă apoi ritmul în linii mari, succesiunea logică, ordonarea, divizarea sunetelor. Faptul că sunetele și asociațiile sonore, chiar făcând abstracție de acestea, sînt ritm, face ca „ritmul în linii mari” să apară ca propriu în cel mai nemijlocit mod întregului sonor. El este continuarea firească a ceea ce există deja în sunete.

Devine limpede acum și pentru ce acest ritm trebuie să fie ritm *cronometrat*, pentru ce principiul său fundamental nu poate fi altul decît acela al revenirii aceluiași lucru. Și ritmul sunetelor este tocmai ritm cronometrat și include în sine o împărțire regulată a timpului.

În divizarea logică a acestui ritm în linii mari se îmbină elementele muzicale, succesiunile de sunete nemijlocit asortate, cuvintele, frazele, perioadele, în modul caracterizat pe scurt în capitoul al nouălea al secțiunii precedente.

Muzica drept expresie

Cu cele precedente, au fost definiți factorii muzicali — doar în trecere, cum am intenționat aici — în măsura în care muzica este *trup*. Ea este, însă,

și *suflet*. Muzica este mai mult decît sunet și asociere de sunete, melodie, armonie și ritm sonor. Ea este, ca tot ce e frumos, expresie a unei vieți.

Astfel de expresie a unei vieți este orice ton și, de aceea, orice sunet. Mai sus a fost vorba despre culori „puternice”. Apoi adăugasem: ceea ce e valabil despre acestea, e valabil și despre tonurile sau sunetele „puternice”. „Puterea” lor este forța voinței sau a acțiunii mele, dar empatizată în mod specific în culori, respectiv în tonuri sau sunete.

Dar aici, la tonuri, trebuie indicat în mod special un moment. Noi dăm expresie nemijlocită excitațiilor interioare nu prin culori, ci prin sunete. Tonurile și sunetele muzicii sînt înrudite cu aceste sunete, deși uneori mai mult, iar alteori mai puțin. Prin urmare, și acestea din urmă apar în mod mai nemijlocit decît culorile ca expresie a ceva dinăuntru. Par a se manifesta nemijlocit în ele un moment afectiv, o pornire interioară: o năzuință sau o vrere pare a se revărsa sau a-și face loc. Astfel, *forța* tonului sau a sunetului apare totodată ca forță a acestei năzuințe sau vreri.

Această năzuință sau voință, această revărsare sau răsfringere a sinelui este, însă, mereu alta, în funcție de natura tonului sau a sunetului. Nu există numai ceva mai intens într-un ton mai puternic, ceva mai blind în tonul mai slab, ci, totodată, există ceva mai calm, mai amplu, mai apăsător în tonul profund, și ceva mai rapid, mai puțin apăsător și, de aceea, „mai ascuțit”, „mai momentan” în tonul înalt. Eu simt acest ceva ca pe ceva mai simplu sau mai bogat, mai unanim în sine sau relativ dezbinat în sine, în funcție de timbrul propriu sunetului. Simt sunetul ca pe ceva jubilent sau răsunător ș.a.m.d.

Iar această năzuință, această voință, această revărsare a sinelui este, de asemenea, mereu alta, după cum sunetul sau tonul continuă în mod egal ori se intensifică sau descrește, ca și după durata sa.

Cu epitetele pe care le-am atribuit aici vieții pe care o resimțim sau o putem resimți în tonurile sau sunetele individuale, am pătruns, totodată, în domeniul „dispoziției” (*Stimmung*). Și tipul de excitație sufletească reprezentată în ton sau sunet tinde să „iradieze” în suflet în general, sau tinde să „ritmeze” întregul suflet după sine. Și această ritmică a excitației sufletești, în general, pe scurt, această dispoziție ce plutește în jurul tonului sau al sunetului pare atunci că există în tonul sau sunetul însuși.

Mișcare interioară și dispoziție

Dar toată această viață din tonuri și sunete se intensifică și se multiplică la nesfârșit, dacă le examinăm în asociațiile lor. În măsura în care eu progrez de la un sunet la altul, sesizînd sau apercipînd, execut o mișcare interioară structurată într-un fel sau altul. Aceasta este, în primul rînd, mișcarea mea, acțiunea mea apercipivă. Dar ea este legată de sunete și de succesiunea lor și apare, prin urmare, ca și mișcarea apercipivă pe care o execut în privința unei forme spațiale sau în trăirea ritmului poetic, ca ceva ce rezidă în succesiunea sunetelor, ca o mișcare ce se desfășoară în ele însele.

Această mișcare este de un tip și de o ritmică extrem de complexe. Iar această ritmică îi creează, la rîndul ei, mișcării o rezonanță psihică generală.

Mișcarea în discuție este în sine mai mult sau mai puțin unanimă, mai consonantă sau mai disonantă, progresînd în consonanțe sau conducînd spre consonanța relaxantă din disonanțe pe o cale mai lungă sau mai scurtă, mediat sau imediat, mai desăvîrșit sau mai puțin desăvîrșit. Totodată, în această mișcare se ivesc tonuri mai viguroase sau mai line, care cresc sau descresc, se asociază în întreguri mai mult sau mai puțin bogate; ele progresează mai repede sau mai lent,

în contraste mai puternice sau mai reduse, în treceri mai leucioase sau mai dificile.

Tuturor acestora li se adaugă rezonanța psihică aferentă. Desigur, toate momentele sau tipurile de trăire desemnate se găsesc în viața noastră obișnuită. Cunoaștem, de pildă, rezolvarea disonanței sub felurite chipuri. Resimțim ceva asemănător atunci cînd soarele străbate norii, cînd un conflict se aplanează, cînd ne eliberăm de o greutate materială, cînd se risipește îndoiala, cînd se rezolvă un conflict interior.

La fel cunoaștem și alte modalități ale vieții lăuntrice care pot rezida în mișcarea sonoră, în toate sferele trăirii noastre.

Prin urmare, în noi există, după posibilități, nesfârșit de multe amintiri, reprezentări, idei, cărora le e propriu să se desfășoare în noi în același fel și să ne tulbure așa cum fac tonurile și cum face întregul mișcării sonore. În noi există oricînd, putem spune, după posibilități, multe „tonuri” înrudite cu tonurile auzite, care sînt pregătite să răsune în noi.

Și, fiindcă sînt pregătite pentru aceasta, ele vor răsuna mai tare sau mai încet, mai bogat sau mai puțin bogat, în funcție de forța de excitație pe care o au tonurile auzite și tipurile de mișcare sufletească ce există în ele. Nimic din toate acestea nu trebuie să ne ajungă nouă la conștiință în particular. Dat fiind că ele răsună concomitent, se condensează într-o dispoziție comună, care se anunță conștiinței noastre printr-un sentiment al dispoziției sau sentimentul unui anumit tip al întregii activități vitale interioare.

Și această dispoziție este legată de tonuri. Ea este iradiația mișcării care există în tonuri și care le aparține datorită acelei înrudiri. Prin faptul că eu aud tonurile, și, în măsura în care mă aflu în ele și mă dizolv în ele, pot resimți dispoziția, pe mine însumi în ea și, astfel, în tonuri.

Astfel, eu găsesse în tonuri suferință și calm, nostalgie și pace, bucurie și jale, voință gravă și joc vesel, luptă și împăcare. Găsesc în ele un eu propriu abstract, care-mi vorbește prin tonuri și acordurile și succesiunile lor, sau se exprimă în ele. Acest eu este... eu însumi, și anume eul empatizat în tonuri, un eu nu numai imaginat, ci unul real, adică eul resimțit efectiv, un eu care trăiește în întregurile sonore ce se nasc și se structurează succesiv, o istorie lăuntrică desăvârșită în sine.

În această istorie interioară constă esența specifică a muzicii.

Capitolul al cincilea **SIMBOLICA VORBIRII. ELEMENTE ACUSTICE ȘI FORMALE**

Sunetele afective

Nici un domeniu a ceea ce este senzorial perceptibil nu este atât de accesibil unei empatii complexe ca *vorbirea*. În funcție de ceea ce s-a observat mai înainte în legătură cu sensul pe care cuvântul „simbolică” îl are în această ordine de idei, este același lucru dacă spun: vorbirii i se adecvează cea mai complexă simbolică dintre toate cele ce sînt senzorial perceptibile. Nimic neobișnuit în asta, căci vorbirea este mijlocul specific de exteriorizare a vieții sufletești a omului. În sens mai larg, vorbirii îi aparțin și sunetele afective, care au fost menționate în treacăt la un moment dat.

Eu pot înțelege sunetele afective ale altuia, pentru că ele produc în mine însumi un impuls „instinctiv” spre comunicare. Eu comunic instinctiv bucurie, durere, spaimă ș.a.m.d. Adică, eu resimt un asemenea afect, iar acesta declanșează mișcarea care produce sunetul. Astfel, am precizat trei evenimente. Dar ele alcătuiesc un unic eveniment global.

Să zicem că aud un sunet asemănător. Cu acesta, apare din nou o parte a acelui eveniment global. În acesta există însă tendința de a se completa către întreg. Adică, în mine apare tendința spre o reinnoită executare a mișcării și, astfel, simultan, apare o reinnoită trăire

a afectului. Această tendință se realizează atunci când se poate realiza. Vă rog să comparați acestea cu cele spuse mai devreme.

Realizarea neînfrinată lăuntric a tendinței de a resimți în mine afectul care corespunde sunetului afectiv auzit este sinonimă cu empatia pozitivă în sunetul afectiv; eu aud, de pildă, sunete de veselie cinstită, ris deschis, din inimă, și mă simt înveselit — nu în general, ci în cel ce și-a vestit astfel bucuria. Pentru mine, în ris există o veselie realmente palpabilă și simțită. În acest ris și în consacrarea mea acestui ris resimt și eu veselie.

La fel, mă empatizez pozitiv în expresia suferinței omenesti autentice. În sfârșit, mă empatizez, dar negativ, și în sunetele care comunică supărări meschine, furie turbată și altele de acest fel.

Sunetele vorbirii

Mai puțin simplă decât problema înțelegerii sune-
telor afective pare problema înțelegerii vorbirii
în sens restrâns. Dar aici nu voi cerceta începuturile vorbirii, ci mă voi referi doar la înțelegerea
acelei vorbiri pe care o dobîndim la naștere, a limbii
pe care o „preluăm“.

Și pentru această înțelegere, baza necesară
este instinctul comunicării. Acesta însă trebuie
să fie înțeles aici mai larg; anume, ca un instinct
de a comunica trăiri lăuntrice în general și de
a comunica *alte* trăiri prin *alte* sunete.

Inițial, copilul produce, jucîndu-se, fel de fel
de sunete, chiar și dintre acelea pe care nu le
putem numi sunete afective. El face aceasta
automat sau „reflex“. Asta înseamnă, în primul
rînd: el efectuează, datorită unui impuls orb,
mișcări ale organelor vorbirii. Iar din aceste
mișcări se nasc sunetele.

Dar, în măsura în care aceste sunete se adaugă
mișcărilor, ele se îmbină într-un fenomen uni-
tar. Iar ca urmare, perceperea acestor sunete

sau a altora asemănătoare trezește tendința
de a executa din nou mișcările corespunză-
toare.

Apoi, copilul aude cuvînte. Acestea sînt *alte*
sunete decât cele pe care le-a produs el. Dar ele
sînt mai mult sau mai puțin asemănătoare cu
acelea. Și, în măsura în care seamănă, ele trezesc
tendința executării mișcărilor sonore deja fami-
liare copilului. În măsura în care sînt diferite,
ele acționează în același timp nu împotriva ten-
dinței spre *mișcare sonoră* în general, ci împotriva
tendinței spre executarea *acestor* mișcări sonore.
Adică, ele trezesc o tendință de a *modifica* aceste
mișcări. Impulsul spre mișcare este *deviat* prin
diferență.

Noi numim aceasta „încercare“. Copilul „în-
cearcă“ să imite sunetele auzite. Această imitație
nu reușește la început. Modificarea mișcărilor
sonore deja familiare duce la *alte* sunete noi.
Dar sunetele auzite acționează mereu, modificînd;
nu în general, ci în măsura în care sunetele *nu*
sînt încă cele auzite. Pe această cale copilul ajunge,
finalmente, la imitație efectivă.

De aceasta legăm nu numai instinctul de
a produce sunete în general, ci de a comunica
trăiri. Copilul e făcut atent asupra unui obiect.
El capătă o imagine a acestuia, sesizează o si-
tuație. Aceasta este o trăire specifică. Iar copilul
se străduiește să comunice această trăire.

În timp ce copilul sesizează obiectul și re-
simte această tendință, el aude, în același timp,
cuvîntul prin care adultul desemnează obiectul.
Dacă copilului i-a reușit imitarea acestui cuvînt,
dacă, așadar, pe baza „încercării“, imaginea
acestui cuvînt sau complex sonor s-a asociat în el
cu mișcarea corespunzătoare, atunci pentru copil,
în perceperea cuvîntului, există nemijlocit ten-
dința de a executa *acea* mișcare.

Deci, acum apar în copil concomitent două
tendințe sau năzuințe: năzuința de a comunica
sesizarea obiectului și năzuința de a repeta cu-
vîntul auzit. Cele două se unesc. Mai mult, nu
au nevoie deloc a se uni. Amîndouă sînt, în sine,

aceeași năzuință. Și năzuința de a comunica actul de sesizare a obiectului respectiv este o năzuință de a produce *sune*. Această năzuință își dobîndește conținutul, își dobîndește această structură mai concretă numai prin sau numai în năzuința de a pronunța *cuvîntul* auzit. Rezultatul este năzuința de a comunica perceperea obiectului prin această *modalitate* anumită, adică prin imitarea *cuvîntului* auzit.

Astfel, pentru copil, obiectul are „numele” său, iar cuvîntul, „sensul” său obiectiv. Conștiința că un obiect poartă un anumit nume sau că „se numește așa” constă în conștiința că, pentru mine, în perceperea unui obiect există năzuința, impulsul, nevoia de a comunica această percepere sau *posedarea* interioară de către mine a obiectului prin producerea unui anumit complex sonor, constă în conștiința acestei „apartențe” a comunicării la un act de percepere. Iar conștiința că un cuvînt *înseamnă* un lucru constă în conștiința că respectivul cuvînt „semnifică” perceperea lăuntrică a unui obiect, respectiv că în rostirea acestuia există tendința sau necesitatea de a percepe interior acel obiect.

Să facem un pas mai departe. Copilul *se convinge* de o situație, adică el pătrunde o *judecată*. În același timp, el aude o propoziție. Aici, năzuința de a comunica trăirea interioară numită *judecată* se unește cu năzuința de a repeta propoziția într-o năzuință de a comunica *judecata* prin propoziție; mai bine spus, el realizează acea năzuință în acest conținut precis al ei. Astfel, propoziția a devenit *expresia* corespunzătoare acestei *judecăți* sau a devenit „declarație” și a dobîndit, în această *judecată*, „sensul” său propriu.

Înțelegerea vorbirii ca empatie

Nu voi urmări acest aspect mai departe. Ceea ce s-a spus e suficient pentru înțelegerea celor ce urmează aici. Și anume: în învățarea vorbirii, de perceperea unui cuvînt sau a unei propoziții

se leagă nemijlocit perceperea lăuntrică *efectivă* a obiectului, perceperea sau reprezentarea de către mine a acestuia, respectiv, *judecata* mea efectivă, și nu doar simpla reprezentare *că* obiectul a fost perceput, respectiv *că* *judecata* a fost auzită. Cuvîntul sau propoziția și perceperea efectivă de către mine a obiectului, respectiv, *judecata* mea reală, devin o trăire unică, unitară.

Prin urmare, pentru mine, în cuvintele auzite există, în consecință, nemijlocit, întotdeauna, perceperea interioară efectivă a obiectelor desemnate de ele. La fel, în propozițiile auzite există *judecata* efectivă. Atunci cînd aud un cuvînt, eu nu *îmi închipui* doar sau știu, sau cred că știu că vorbitorul are lăuntric prezentă o situație, sau că și-o reprezintă, ci resimt nemijlocit în cuvînt acest act interior. Iar atunci cînd aud o propoziție, nu *îmi închipui* doar sau știu, sau cred că știu, că s-a formulat o *judecată*, ci *judecata* îmi este *dată* în propoziție; eu o „aud” în timp ce aud propoziția. Eu *judec* în și o *dată* cu vorbitorul.

Cu alte cuvinte, înțelegerea vorbirii *nu* este reprezentare, faptul de a ști ori de a crede. Pe scurt nu este cîtuși de puțin un *act intelectual*, ci este... empatie. Căci „empatie” este resimțirea nemijlocită a unui comportament sau a unei acțiuni interioare ale cuiva obiectiv existent în afara mea. Este propria mea obiectivare. Și o astfel de obiectivare există aici. Eu resimt ceea ce nu pot nici vedea, nici auzi, ci pot găsi doar ca propria mea acțiune în cuvintele auzite.

Și aici factorul intelectual apare ulterior. El apare tocmai *din* empatie. Este, prin urmare, ceva secundar. El se declanșează prin empatie. Asupra acestui proces nu e nevoie să se revină din nou aici. În legătură cu aceasta trimit la paginile anterioare.

Aici mai adaug: așa cum în propoziția care exprimă o *judecată* rezidă pentru mine *judecata* — adică, așa cum în chiar auzirea propoziției eu *judec* corespunzător —, la fel, în exprimarea vorbită a voinței pentru mine rezidă nemijlocit

voința. Eu nu-mi închipui pur și simplu că vorbitorul vrea, ci resimt tocmai această voință. Eu particip lăuntric la această voință.

Această participare sau această empatie nu este, firește, neapărat empatie pozitivă. Este așa ceva dacă în mine nu se iscă nici o opoziție, dacă eu, așadar, pot voi, respectiv judeca astfel de la sine. În caz contrar, este doar o tendință spre participare sau o constrângere la participare, căreia eu mă opun. Și cu cât mă opun mai mult cu atât empatia este negativă; o negație a mea palpabilă. Totuși, constrângerea se menține. Orice judecată auzită și orice comunicare a unei voințe include în sine constrângerea spre judecăți și voințe corespunzătoare, sau are forță „sugestivă”. Eu mă supun fără împotrivire „sugestiei” dacă — de pildă, prin hipnoză — îmi pierd capacitatea de împotrivire.

Situația definită o putem, finalmente, formula și astfel: cuvintele sînt „simboluri”. Situația simbolicii vorbirii este situația acestei empatii pozitive sau negative. Ea devine simbolică estetică atunci cînd cuvintele sînt obiecte „de pură contemplare estetică.” Despre asta, mai tîrziu.

Elemente de simbolică a vorbirii

Celor spuse mai sus le vor fi mai tîrziu asociate alte aspecte. Acum părăsim însă acest punct.

Elementele de simbolică a vorbirii, s-a spus, sînt felurite. Acum trebuie să le distingem. Ele pot fi diferențiate, însă, din două puncte de vedere. Mai întîi, putem întreba: *ce* anume este, *în* vorbire, purtător posibil al unei simbolici? Și, în al doilea rînd: *ce* conținut poate avea simbolica vorbirii? Primul dintre aceste puncte de vedere va determina în mod special, în cele ce urmează, clasificarea. Dar cel de-al doilea își va afirma drepturile într-o expunere mai amplă. Prin urmare, noi deosebim în vorbire, în primul rînd, elementele *datorită* cărora ea poate fi simbolică.

Vorbirea, mai bine zis, întregul alcătuit din cuvinte, discursul sau literatura sînt simbolice încă în chip de simplu complex sonor sau simplă asociație de complexe sonore, *făcînd abstracție* de orice „sens.” Elementele acestei simbolici le putem denumi, pe scurt, acustice. Le-am putea numi, de asemenea, elementele muzicale ale simbolicii vorbirii, deoarece ele fie că sînt comune vorbirii și muzicii, fie își au analogii în muzică. Opera de artă lingvistică este, în măsura în care această simbolică îi insuflă viață și-i conferă frumusețe, *operă de artă sonoră*.

Acestor elemente acustice li se opun elementele „de sens”. Discursul sau literatura fac dintr-un obiect comunicare. Ele constată, informează, descriu, povestesc, instruiesc.

Dar aici poate fi pusă din nou dubla întrebare. În primul rînd: cum face aceasta creația poetică sau discursul? Care este modalitatea sa de a informa, de a descrie, de a povesti ș.a.m.d.? Și, în al doilea rînd: *din ce* face poetul sau vorbitorul comunicarea? Despre ce lucruri vorbește și ce spune despre ele? Prima întrebare implică forma sau ceea ce este *formal* în afirmații, cea de-a doua — ceea ce este *obiectual* în acestea. Astfel am precizat un alt contrast între elementele vorbirii sau ale unui întreg lingvistic și, totodată, un alt contrast între posibilele tipuri de simbolică lingvistică. Elementele simbolice pot fi de natură formală și de natură obiectuală.

Prin urmare, în întregul lingvistic deosebim trei aspecte: sunet, formă a discursului sau a exprimării, și ceea ce se referă la obiect. Prin urmare, deosebim simbolica elementelor acustice, apoi simbolica elementelor formale și, în sfîrșit, simbolica elementelor obiectuale ale discursului sau literaturii.

Elementele acustice

Elementele acustice ale vorbirii sînt, iarăși, de diferite tipuri. Trebuie să opunem în special

două tipuri ale acestora: „elementele acustice” în sens restrâns și elementele ritmice; aici, cuvântul „ritmic” este luat în sens mai larg, ca mod de a vorbi în general, sau este întrebuintat subiectiv, ca modalitate de scurgere a cuvintelor și a succesiunii de cuvinte în sufletul celui care-și însușește discursul sau creația poetică și se delectează cu ele.

Amintesc mai întâi un „element acustic” care, în rostirea sonoră a discursului sau a creației poetice, li se *asociază* acestora, un *ingredient* independent de discurs sau de creația poetică. Acesta este timbrul vocii *vorbitorului*. Nimic din acesta nu există în discursul sau poezia însele. Dar, prin faptul că li s-a asociat, el capătă importanță și pentru discurs sau creația literară. El devine factor estetic al chiar discursului sau poeziei. În orice timbru vocal există ceva specific, un moment al interiorității, o caracteristică a personalității pe care noi o resimțim în noi înșine, empatizând, și cu care simpatizăm pozitiv sau negativ.

Dar să trecem la ceea ce există în discurs sau în poezia în sine. Cuvintele constau din sunete; din vocale și consoane. Acestea au, chiar făcând abstracție de timbrul vocal cu care sînt rostite, timbrul lor. Acest timbru are, mai ales la sunetele muzicale, importanța sa estetică. În orice sunet muzical, în general, spuneam în capitolul precedent, se ascunde pentru mine o năzuință sau o voință, o activitate interioară, un avînt sau o revărsare, care este mereu altfel structurată, în funcție de tăria sau slăbiciunea, profunzimea sau înălțimea sunetelor, în funcție de desfășurarea lor progresivă egală sau de creșterea sau descreșterea lor, în funcție de durata lor și mai ales, în sfîrșit, în funcție de timbrul lor.

Dar dacă așa se întîmplă la sunetele muzicale, la fel trebuie să se întîmple și la sunetele lingvistice. Dar aici este vorba acum în special despre caracterul acustic diferit al acestora. Putem spune, în general: orice sunet lingvistic are, datorită acestui caracter, ceva ca o individualitate speci-

fică. Nu numai sunetele vocalice, ci și cele consonante.

Dar sunetele lingvistice nu sînt izolate, ci ele se unesc. Astfel, simbolică sunetelor lingvistice se amplifică. Apar: rima, asonanța, diversele modalități de revenire și alternare a sunetelor. Între sunetele succesive există unanimitate sau contrast, care nu sînt egale, dar sînt comparabile cu unanimitatea și contrastul, cu omogenitatea și eterogenitatea sunetelor muzicale, cu revenirea și alternanța lor, cu modalitățile de disociere și asociere ale lor, cu progresia abruptă și lină de la un sunet la altul în cadrul melodiei ș.a.m.d. În succesiunea sunetelor apar tipuri de „armonie” sau de „disarmonie” mai mult sau mai puțin simplă.

Iar aici există o mereu altfel structurată animație. Nici o deosebire și nici un tip de schimbare, și nici o identitate și asemănare a sunetelor succesive nu pot rămîne complet lipsite de semnificație estetică. Adică, noi simțim în toate acestea o interioritate specifică sau un colorit, oricît de slab, al vieții globale pe care o resimțim în discurs sau poezie. Eu mă simt mereu altfel dispus, adică mă resimt pe mine însumi în discurs sau în poezie mereu altfel, după cum sunetele lingvistice sînt executate într-un fel sau altul, după cum ele se succed asemănător sau bogat diferențiate, se îndepărtează sau revin calitativ unul spre altul, după cum tipul de progresie de la unul la altul are un caracter nemijlocit abrupt sau lin, dificil sau lesnicios ș.a.m.d.

Elementele ritmice

Acestor elemente acustice ale vorbirii și ale simbolicii lingvistice li se adaugă elementele ritmice. Socotesc aici tempo-ul și schimbarea tempo-ului, accelerarea și încetinirea sa; sonoritatea ider-tică și cea schimbătoare, așadar, progresia în durată a unui *forte* și a unui *piano*, sau *crescendo*-ul și *descrecendo*-ul vorbirii; în sfîrșit, înălțimea sau

adîncimea constantă a registrului vocal și intonația schimbătoare a vocii. În toate acestea noi resimțim, în cel mai nemijlocit mod, o excitație lăuntrică, o oscilație structurată într-un fel sau altul a vieții interioare, a acțiunii lăuntrice și a trăirii plene.

Dar socotesc, desigur, printre aceste elemente ritmice, în primul rînd alternanța accentuarilor și a neaccentuărilor sau a accentuărilor mai slabe, acordarea și stingerea unui sunet, reținerea și accelerarea, glisarea, opririle, pauzele; pe scurt, tot ceea ce mai sus a fost înscris sub numele de „ritm”. Aici, mă gîndesc la ritmul natural al prozei, ca și la ritmul confectionat al versurilor. Ceea ce s-a spus despre simbolica acestor elemente nu mai are nevoie de vreo reluare.

Între elementele acustice și elementele ritmice există un contrast, care nu trebuie interpretat greșit. Să presupunem că am în față o poezie tipărită. În acest caz, s-ar părea că elementele ritmice, tempo-ul, intonația vocii, ca și elementele ritmice în sens restrîns nu sînt în același fel „elemente” ale poeziei din fața mea ca „elementele acustice”. Ele nu pot fi găsite la fel de nemijlocit în aceasta.

Aici trebuie observat: cînd citesc poezia, eu nu găsesc nici timbrul vocalelor și nici al consoanelor, rima ș.a.m.d. Rima, de pildă, este sunetul asemănător al cuvintelor; ea nu are aceeași înfățișare ca *florile de literă*. Ceea ce găsesc eu, în această ipoteză, sînt însă numai florile de literă. Acestora abia trebuie să le adaug sunetele.

Firește, sunetele aparțin florilor de literă. Dar și o anumită modalitate de pronunție aparține florilor de literă, nu nemijlocit, ci în măsura în care ele au un sens sau o semnificație. Florile de literă reclamă din partea mea realizarea anumitor reprezentări acustice. Dar reclamă, în același timp, în măsura în care ele însele și sunetele corespunzătoare lor sînt semne *verbale*, un anumit mod de *rostire*. Ambele aspecte există în mod egal în ele, sînt în mod egal proprietatea lor sau dreptul lor.

Dar astfel am recunoscut, totodată, o deosebire esențială. Semnelor grafice la aparține un anumit mod de *rostire* sau acesteia îi aparțin anumite elemente *ritmice*, numai că datorită *sensului* al cărui purtători sînt ele.

Asta nu împiedică însă ca simbolica elementelor ritmice să fie *legată* de aceste elemente ritmice însele, prin urmare, de elementul muzical al vorbirii sau de „elementul acustic”, în sensul mai larg al acestui cuvînt. Dacă tempo-ul vorbirii sau creșterea și descreșterea vocii etc. pot fi atît de mult *condiționate* de sensul cuvintelor, atunci viața specifică pe care eu o găsesc aici este *inerentă* acestei trăiri acustice. Ea nu *rezidă* nemijlocit în ceea ce *înseamnă* cuvintele.

Dar altfel stau lucrurile, firește, cu *conținutul* simbolicii. Faptul că elementele ritmice sînt condiționate de sens înseamnă, în mod necesar, că și simbolica lor se află în raport intim cu sensul cuvintelor. Ea nu trimite la o viață proprie sunetelor ca sunete, ci la una proprie sunetelor în chip de *cuvinte*, adică a sunetelor în care și în măsura în care în ele se comunică un individ care gîndește, simte, voiește.

Altfel spus: în timp ce, grație simbolicii timbrului vocalelor și consoanelor, a rimei, a asonanței ș.a.m.d., sunetele și asociațiile acustice ca *atare* apar animate, prin simbolica elementelor ritmice devine expresivă „*poezia*”, care nu constă din sunete, ci din cuvinte și asocieri de cuvinte cu sens. Iar asta nu înseamnă nimic altceva decît că ele manifestă o viață care nu este viața sunetelor, oricît de cert are ea elemente sonore sau acustice ca *purtător*, ci viață a unui individ care se află îndărătul sunetelor și se manifestă prin sunete. Este un eu abstract, care se exprimă în discurs sau poezie prin intermediul sunetelor.

Eul discursului sau al poeziei

Acum ne-am ciocnit de o noțiune de însemnătate decisivă, și anume, tocmai noțiunea de „eu ab-

stract al discursului sau al poeziei". Presupunând că auzim discursul sau poezia rostite și-l vedem pe vorbitor, acest eu abstract se află pentru noi în vorbitor, atunci când cuvintele acestuia apar drept cuvinte. Vorbitorul rostește expresiv în măsura în care el se preocupă de acest tempo, de această modulare a vocii ș.a.m.d. El comunică astfel, fie în mod real, fie doar pentru impresia mea, un anumit tip al animației sale interioare.

Dar, în același timp, această animație nu este animația persoanei sale, *diferită* de discurs sau de poezie, ci este animația *eului* său *abstract*, adică a persoanei sale în măsura în care ea trăiește în discurs sau poezie și se contopește cu aceasta. Așadar, animația pe care o are „poezia” este doar aceea care se actualizează în persoana vorbitorului.

Cel puțin așa se petrec lucrurile atunci când vorbitorul nu face altceva decât să rostească discursul sau poezia, adică atunci când nu-i adaugă și nici nu-i răpește acesteia ceva după bunul său plac. Dar acest fapt este presupus aici. În aceste condiții, vorbitorul nu este altceva decât „discursul” sau „poezia”. Cu alte cuvinte, el este organul întimplător prin care ne vorbește *discursul* sau *poezia*.

În schimb, dacă noi *citim* discursul sau poezia, atunci acel eu abstract există, în orice sens, *numai în poezie*. Discursul sau poezia este acum „persoana vorbitoare”. În discursul sau poezia însăși, în spatele cuvintelor sau peste tot printre ele, se află un eu abstract, care mi se adresează prin cuvinte sau se exprimă în ele.

Acest eu abstract nu este, însă, din nou, nimic altceva decât... eu însumi. Adică, eu mă descopăr pe mine însumi vorbind și exprimându-mă prin cuvinte și prin asocierile de cuvinte. Eul abstract al poeziei este tocmai unul *empatizat* de mine. El este eul meu abstract, dar totuși *real* în poezie. Iar acest eu abstract sau „discursul” sau „poezia”, acest individ identic cu mine se exprimă sau mi se adresează astfel încât el condiționează tempo-ul corespunzător discursului sau

poeziei, cadența lor firească, ritmul în care acestea se desfășoară. Discursul sau poezia sînt, datorită acestor elemente viguroase sau domoale, greoaie sau sprintene, vesele sau grave, pasionate sau calme, aidoma unei personalități care este sau poate fi astfel.

Elemente de expresie formale

Contrastul pomenit mai înainte din conținutul simbolicii lingvistice sau al empatiei în opera de artă ținînd de cuvinte, așadar, contrastul între animarea sunetelor și a asocierilor sonore, pe de-o parte, și, pe de altă parte, expresia — existentă în elementele ritmice — a unui eu abstract al discursului sau poeziei, eu care „ni se adresează” prin *cuvinte* nu este, totuși, un contrast, în măsura în care elementele sonore aparțin, și ele, întregului unitar al discursului sau poeziei. Prin urmare, și elementele de animație care există în ele aparțin eului discursului sau poeziei. Ele se îmbină, colorînd și caracterizînd în particular, într-o viață mai cuprinzătoare existentă în „elementele ritmice”.

De aceea, se menține, totuși, acel contrast care constă în faptul că viața sunetelor este legată de sunetele ca atare, iar viața „ritmică”, de *cuvintele* cu sens.

Acest contrast ne conduce însă mai departe, la al doilea gen de elemente simbolice ale vorbirii. Acestea servesc în întregime exprimării acelui „eu abstract” care ni se adresează prin *cuvintele* cu sens. Cum s-a mai spus, ele sînt de natură *formală*. Mai exact spus, ele constau în formele sau modalitățile în care se exprimă poetul sau vorbitorul. Ele constau în forma exprimărilor. Din nou, pentru contemplarea estetică, ceea ce „se” exprimă nu este poetul sau vorbitorul în afara poeziei sau discursului, ci tocmai acel eu abstract; sau este „poezia sau discursul”, în măsura în care acestea sînt sau includ, în același timp, eul abstract resimțit de mine în contemplarea estetică.

Elementele ritmice sau de elocuiune sînt, spuneam, condiționate de sensul cuvintelor. Adică: aceste elemente de expresie sau acești purtători de expresie sînt condiționați, în existența lor, de acest „sens”. De pildă, o anumită modulație a vocii este reclamată de sensul cuvintelor. Dar expresia nu rezidă în sensul cuvintelor, nu este dată în acesta sau conținută în acesta, ci ea rezidă în înseși aceste elemente ale elocuiunii.

Altfel stau lucrurile în acest punct cu elementele formale de expresie despre care vorbim aici. În acest caz, expresia este dată în sensul cuvintelor. Ea aparține semnificației lor. Elementele formale în discuție comunică, datorită sensului lor sau contribuției pe care ele o aduc la sensul întregului, eul abstract al discursului sau al poeziei. Tocmai acesta este sensul specific al „elementelor de expresie” formale.

Cu aceasta, revenim la ceea ce am spus în introducere: înțelegerea cuvintelor și a propozițiilor presupune un tip specific de empatie. Eu resimt în ele o reprezentare sau o percepere a unui obiect, respectiv o judecată, o voință ș.a.m.d.

Elemente de expresie intelectuale

Dar această empatie este de un tip diferit. Am spus mai înainte că nu pot „empatiza” decît ceea ce simt. Dar, în propria mea reprezentare și percepere a unui obiect și în propria mea judecată eu pot simți în două feluri. Simt, în primul rînd, acțiunea reprezentată, forța percepției, a pătrunderii, căutarea unei judecăți, întrebarea, ezitarea. Simt, în același timp, o modalitate sau alta a sesizării sau percepției, a acțiunii valorizatoare, pe scurt, a efortului spiritual sau intelectual. Toate acestea le pot empatiza însă și în cuvintele auzite sau citite. În măsura în care empatia are un asemenea conținut, ea este — nu în funcție de caracterul ei, ci tocmai în funcție de conținutul ei — empatie intelectuală. Adică, ea este empatia a ceva ținînd de intelect, a unei

activități intelectuale sau a unei personalități active intelectual.

Elementelor formale de expresie în care există pentru mine o asemenea acțiune intelectuală le aparțin toate mijloacele și modalitățile poetic-retorice de expunere a unei idei. Le aparțin figurile și tropii, metaforele, comparațiile și parabolele; de asemenea, acea modalitate de expresie mai simplă și mai prozaică sau mai bogată și mai animată. Finalmente, și tipul de structurare a propozițiilor, continuarea uneia în alta, în măsura în care pentru noi se exprimă în acestea o modalitate specifică de acțiune spirituală. „Stilul este omul”, adică aici există o personalitate. Iar ea poate exista aici într-o modalitate pe care noi o putem resimți nemijlocit.

Aici, firește, trebuie făcută o remarcă. Asemenea modalități de a te exprima sau de a prezenta o situație nu trebuie despărțite de conținutul prezentat. Atunci cînd eu spun altceva, spun acel ceva altfel, deplasez, cel puțin, obiectul în altă lumină sau îl fac mai clar, mai viu, mai expresiv, respectiv contrariul. Astfel, el devine, pentru cel care aude cuvintele, altceva. Devine altceva experimentat lăuntric. Totuși, în examinarea teoretică, cele două aspecte pot fi despărțite.

Aici trebuie stabilit: pentru impresia estetică poate conta numai ceea ce rezidă nemijlocit pentru ascultător în întregul lingvistic al discursului sau al poeziei, și niciodată ceea ce descoperă ascultînd sau ceea ce îi ajunge la conștiință atunci cînd el, reflectînd sau fantazînd în legătură cu discursul sau poezia, așa cum se prezintă ele, face digresiuni pornind de la acestea.

Elemente de expresie emoționale

Acestor elemente de expresie intelectuale, existente în forma expunerii, li se opun cele emoționale, care doar teoretic se lasă despărțite de primele; în discurs sau poezie nu există nemijlocit un tip de obiect care să fie contemplat și

cu care să se opereze abstract, ci o participare agreabilă, o apreciere sau o evaluare, iubire sau ură, admirație sau dezgust. Exprimării acestei participări sentimentale îi slujesc în special sunetele afective și interjecțiile. Îi servesc apoi și toate epitetele care presupun o evaluare sau o impresie sentimentală despre un lucru, orice alegere a acelor cuvinte și expresii care ne sînt firești atunci cînd noi nu descriem, informăm, povestim, exprimăm adevăruri simple și fad, ci sîntem prezenți, totodată, cu personalitatea noastră sensibilă.

Finalmente, acestei exprimări emoționale îi servește orice tip de discurs în general. Vorbirea noastră s-a format sub influența tendinței de a umaniza totul. Ea poartă în sine, peste tot, empatia în lucruri. Cine îmi spune că un munte se înalță, o vale sau o cîmpie se întinde, nu-mi spune numai ce este și ce se petrece acolo, ci îmi redă, în același timp, acțiunea sa empatizată în munte, vale, cîmpie, participarea sa lăuntrică prin care se realizează abia acest „se înalță“, „se întinde“. Astfel, orice comunicare obișnuită, dar mai ales orice prezentare oratorică sau poetică a unui lucru presupune, în același timp, omul empatizat în ea. Eul abstract, pe care eu îl empatizez în ceea ce este prezentat, îmi este dat prin însăși natura vorbirii.

Un element special structurat, propriu simbolicii din acest punct de vedere, există în anumite părți constituente asociative ale trăirilor verbale. Anumite cuvinte și expresii aparțin empiric unei anumite sfere: grajdului, străzii, „poporului“, societății intelectuale, uzanțelor lingvistice poetice sau științifice. Astfel, ele au un gust sau o rezonanță specifice. Noi resimțim, în același timp, cu ele și în ele, viața aparte a sferei respective. Această viață le aparține în mod empiric. Este consubstanțială lor.

Unele cuvinte sînt uzuale, altele — specifice. Acestea din urmă nu numai că ies în relief, dar în ele există, totodată, un element personal, o ieșire din banalitate a vorbitorului sau poetului,

a eului abstract al discursului sau al poeziei, o individualizare a acestuia și, astfel, o însuflețire, o intensificare. Dacă aceasta nu ne este naturală și nouă în specificitatea ei, noi o numim expresie căutată. Aici, elementul personal, ieșirea din obișnuit se impune în mod supărător. În schimb, dacă participăm fără a fi constrinși lăuntric, acestea reprezintă pentru noi o intensificare.

În funcție de aceste adaosuri, noi numim cuvintele sublime, ordinare, aspre, sensibile, vulgare sau specific originale. Noi spunem că ele „sună“ așa sau așa. În realitate, ele fac aceasta în același sens în care noi „vedem“ mîndrie în ochiul care privește mîndru, ori „auzim“ în muzică bucurie, tristețe sau nostalgie. Adică, noi resimțim ceea ce spun cuvintele în mod nemijlocit în cuvinte. Nu e nevoie să atragem atenția că acest „sunet“ al cuvintelor nu trebuie confundat cu sonoritatea lor, cu timbrul vocalelor și al consoanelor și cu asocierea acestora în cadrul unui întreg alcătuit din cuvinte.

LATURA OBIECTIVĂ A REPREZENTĂRII VERBALE

Comunicarea și relatarea obiectivă

În sfârșit, de elementele de expresie formale ale vorbirii trebuie diferențiat elementul obiectiv al reprezentării verbale. Vorbirea este un mijloc de descriere, de relatare, de comunicare a realităților ori a conținuturilor abstracte, particulare sau generale. Să înlocuim aceste expresii cu una singură: relatare.

Vorbirea omenească are, abstracție făcând de elementele acustice, aceste două fațete: ea trimite, datorită formei sale, la vorbitor, adică la eul abstract al discursului sau poeziei; și ea relatează. Aici trebuie, însă, să distingem de îndată un dublu aspect. „Relatarea” presupune, din nou, două laturi. Eu pot relata despre trăiri, situații interioare proprii, și pot relata despre o existență și un eveniment din afara mea. Și, din nou, prima „relatare” are două înțelesuri. Eu pot „relata” despre uimirea mea în fața unui eveniment din natură absolut în același sens în care „relatez” despre evenimentul din natură însuși. Apoi, pot „relata” sau informa despre aceasta într-un sens total diferit.

De pildă, relatez că evenimentul *m-a uimit* la un moment dat. Această relatare este identică relatării privind desfășurarea evenimentului respectiv. În schimb, este total diferită de relatarea

prin care eu „*îmi manifest*” nemijlocit comportamentul meu interior actual, de relatarea care există în propoziția: acest eveniment mă miră. Această din urmă relatare este similară cu aceea din propoziții ca: eu vreau; eu doresc sau aș vrea; ce frumos ar fi; sau: eu cred, eu consider. Și aici, relatarea este „informare”.

Cu această „informare” ne-am lovit de o altă stare de lucruri. O desemnăm de acum înainte în mod expres prin acest cuvânt; și numim relatarea care nu este informare — relatare „obiectivă”.

Să precizăm, însă, mai net specificitatea „informării” și contrastul ei cu relatarea obiectivă. În primul rând, subliniez: informarea, în sensul în care iau cuvântul aici, se realizează printr-o afirmație sau printr-o propoziție. Ea este comunicarea pe care un comportament interior actual o are cu propriul său obiect sau „afirmația” care vizează această comunicare.

În această comunicare sau afirmație există, înainte de orice, ceva nou față de „exprimarea” despre care am vorbit până aici și, mai cu seamă, față de elementele de expresie formale. Prin acestea au fost înțelese nu afirmațiile în legătură cu anumite obiecte, ci *modalitățile* de a se exprima, de a indica o situație oarecare sau de a vorbi despre ea, adică acele modalități în care s-a exprimat un comportament față de acele lucruri pe care le vizează discursul sau față de propriul lui obiect.

De acestea trebuie diferențiată fără echivoc afirmația care are un comportament interior actual față de obiect, care e nemijlocit orientată spre comunicarea acestuia.

Dimpotrivă, între informare, pe de o parte, și relatarea privind un eveniment din natură sau o modalitate trecută a comportamentului meu, pe de altă parte, pare să existe doar o deosebire cu privire la obiectele despre care este vorba. Și această relatare obiectivă se realizează, desigur, printr-o afirmație. Iar astfel n-ar exista nici o deosebire esențială între informare și relatarea

o biectivă, dacă ar avea dreptate aceia pentru care o propoziție este doar o propoziție și o afirmație — o afirmație, adică aceia pentru care toate propozițiile și afirmațiile sînt echivalente din punct de vedere psihologic și logic.

Afirmații care informează și afirmații care relatează obiectiv

Propozițiile, ne asigură unii, servesc la exprimarea judecăților. Aceștia echivalează propozițiile sau afirmațiile cu judecățile. Asta este o eroare stranie. Propozițiile *pot* fi, desigur, expresia unei judecăți asupra unui lucru. Dar ele *pot* fi la fel de bine expresia nemijlocită a lucrului. În cazul din urmă, „lucrul” este întotdeauna atitudinea interioară actuală a celui ce vorbește. *Prima* afirmație este o relatare obiectivă, aceasta este o informare.

Propoziția care descrie un eveniment din natură sau relatează despre el este expresia nu a evenimentului, ci a unei *judecăți* asupra acestuia, judecată ce se desfășoară în vorbitor. La fel, propoziția care povestește că un om a luat o hotărîre nobilă nu este nici expresia omului, nici a hotărîrii sale nobile, ci este expresia judecății mele, adică a *științei* mele, reale sau presupuse ca atare, că omul a luat o hotărîre. Ea este, dacă eu povestesc aceasta în poezie, expresia acțiunii mele interioare, prin care se realizează pentru mine acest produs al fanteziei mele poetice, adică al închipuirii sau reprezentării mele.

În sfîrșit, la fel, comunicarea că eu *am fost mirat* de un lucru este nu expresia mirării mele, ci expresia amintirii mele, sau a judecății mele bazate pe amintire, că această mirare s-a produs în mine.

În schimb, invers, comunicarea mirării mele *actuale* în propoziția „sînt uimit” nu este expresia unei judecăți asupra uimirii, nici expresia repre-

zentării mele despre aceasta, ci expresia acestei *uimiri înseși*. La fel, propoziții precum: *mă bucur*, *vreau*, *cred*, sînt tocmai expresia acestei *bucurii*, a acestei *voințe*, a acestei *credințe*.

„Informarea” este, așadar, comunicarea care servește *exprimării* nemijlocite a *situației* comunicate. Ea se comportă față de relatare precum exprimarea nemijlocită a *situației* față de exprimarea reprezentării privind situația sau a judecății *asupra* situației.

În măsura în care informarea este expresia nemijlocită a unei atitudini interioare, ea merge pe aceeași linie cu „exprimarea” „elementelor de expresie” formale, și apoi cu „exprimarea” elementelor de vorbire. Aceste trei tipuri de elemente simbolice indică o *ierarhie* a „expresiei”. Pentru a fi cit se poate de clar că aici este vorba de expresie *verbală*, să o numim ierarhie a „*comunicării*”. De pildă, eu „comunic”, o dată, participarea mea la un eveniment pe care îl relatez prin modulația vocii. Comunic, altă dată, însăși această participare prin forma descrierii, prin alegerea cuvintelor sau a expresiilor. În sfîrșit, comunic acest lucru în cel mai deplin mod prin „informare”.

În același timp, toate aceste tipuri de „comunicare” sînt analoge cu exprimarea lăuntricului în muzică; la fel, în artele plastice sau în dans, în mimică, pe scurt în toate artele în general, cu excepția acelor care ... relatează obiectiv. Informarea verbală nemijlocită privind uimirea mea actuală, de pildă, merge complet pe aceeași linie cu exprimarea picturală sau sculpturală a aceluiași afect. Pot adăuga în legătură cu cele spuse mai sus: această informare este la fel de puțin expresia unei „judecăți”, pe cit de puțin este, de exemplu, expresia unei judecăți privirea unui om pe care îl văd într-un tablou.

Relatarea obiectivă ca reprezentare mediată

După cele spuse, arta care relatează obiectiv capătă, aşadar, o poziţie specială în raport cu toate celelalte arte. Numai în ea datul senzorial nu serveşte exprimării nemijlocite a unui lucru.

Această poziţie specială a artei care relatează obiectiv o putem desemna şi altminteri. Toate artele „reprezintă”. Dar există două tipuri de „reprezentare” prin artă.

Reprezentarea prin elemente care „exprimă” este reprezentare *nemijlocită*. De asemenea tip este, conform celor spuse, reprezentarea din toate artele, cu excepţia celei care relatează obiectiv.

Aceasta înseamnă: în operele tuturor acestor arte întregul conţinut estetic *există* nemijlocit în datul senzorial. Aici, „datul” este o redare sau un simplu dat; sau este, cînd mai mult, cînd mai puţin, una sau alta. Sculptorul sau pictorul redă, între anumite limite, formele corpului omenesc; în aceste forme există nemijlocit viaţa care trebuie reprezentată. Arhitectul „dă” forme şi dă, în acestea, viaţa formelor.

O asemenea reprezentare nemediată este şi reprezentarea prin cuvinte, în măsura în care ea *comunică*, de pildă, ca reprezentare lirică, precum şi ca reprezentare dramatică. Poetul dă expresie unei interiorităţi, dă modalitatea firească a acesteia de a se comunica, de a se revărsa în cuvinte, tocmai în astfel de cuvinte.

Din contră, reprezentarea prin relatare obiectivă, şi numai ea, este reprezentare *mediată*. Epica, de pildă, care relatează obiectiv *evenimentele*, nu redă. Ea dă cuvinte, dar acestea nu aparţin evenimentelor ca expresie firească a lor. În cuvinte există nu evenimentele, ci *reprezentările* acestora şi modalităţile de *înţelegere*, *în-lănţuire*, *judicare* a lor.

Contrastul dintre reprezentarea nemediată şi cea mediată, cea din urmă fiind sinonimă cu reprezentarea prin relatare obiectivă, este, prin urmare, acesta: în prima, purtătorul dat sen-

zorial al „reprezentării” este purtător nemijlocit al celor *reprezentate*, sau al conţinutului estetic; în cea de-a doua, el este purtătorul *reprezentării* acestuia. Purtătorul conţinutului estetic se numeşte „simbol estetic”. Aşa ceva este, prin urmare, datul senzorial din reprezentarea nemediată. El nu există în reprezentarea mediată.

În loc de aceasta, putem spune şi: purtătorul reprezentării nemediate, aşadar şi cuvîntul care „comunică”, este obiect al empatiei. Din contră, cuvîntul care „relatează” nu este, şi anume *în măsura* în care el relatează doar, obiect al empatiei.

Empatia în arta care relatează obiectiv

Totuşi, şi în reprezentarea mediată sau aceea proprie artei care relatează obiectiv are loc o empatie; nu în cuvinte, ci în lucrul reprezentat. În locul empatiei în cuvinte apare empatia în lucrul despre care se relatează. Eu mă empatizez în peisajul care este descris, în cuvintele, acţiunile şi trăirile omului despre care se povesteşte.

Aceasta se petrece *în măsura în care* cuvîntul relatează obiectiv şi *numai* obiectiv. Dar o relatare complet obiectivă este un lucru imposibil. Şi cea mai obiectivă relatare care se face prin cuvinte, se face tocmai... prin cuvinte. Iar cuvintele au întotdeauna şi forţă de comunicare.

În cuvintele care relatează, spuneam, există pentru mine nemijlocit reprezentarea lucrurilor despre care se relatează. În acelaşi timp, însă, aici există, aşa cum s-a spus mai înainte, ceva mai mult, şi anume, caracterul specific al percepţiei obiectului reprezentării, operaţia spirituală şi participarea. În acestea există elementele formale ale exprimării. Există, aşadar, în mod inevitabil — deşi cînd mai mult, cînd mai puţin —, personalitatea poetului, care se comunică prin toate aceste elemente.

Lumea poeziei este, în primul rînd, lumea poetului. Este o lume în care acesta s-a empatizat

pe sine însuși. Iar empatia mea în această lume are loc prin poet. În măsura în care poetul nu este altceva decît eul poeziei, empatizat de mine, pot exprima aceasta și așa: eu mă empatizez în poezie *pe mine*, creez în mine eul abstract la a cărui creare mă constrînge „poezia” și contemplu ca acest eu abstract — prin urmare, în lumina specială sau din acel punct de vedere impus mie astfel — lumea reprezentată și mă empatizez în ea.

Astfel, această empatie se prezintă ca o empatie de gradul al doilea. Lumea abstractă a poeziei care relatează obiectiv nu devine — precum lumea poeziei lirice sau dramatice, sau ca lumea operei de artă picturale sau sculpturale — o lume actuală pe care eu o *co-resimt* (*miterlebe*) nemijlocit, ci ea se află la o relativă depărtare și este *resimțită* de mine *ulterior* poetului sau eului poeziei. Acea lume se naște pentru mine în timp ce o resimt. Aceasta este în primul rînd, ca aparținînd eului poetului sau celui al poeziei, *dată*, și eu o *descopăr* apoi. Dat fiind că eu o descopăr ulterior, ea preexistă; tocmai de aceea, despre ea se poate relata obiectiv.

Mai cu seamă *evenimentul* care „preexistă” este *trecut*. De aceea, poezia care relatează obiectiv despre *evenimente*, prin urmare poezia epică, spune „a fost odată...”

Aceste caracteristici ale lumii poeziei care relatează obiectiv, faptul că ea „preexistă” și faptul că există acea „depărtare” a acestei lumi sînt decisive pentru estetica acestui tip de poezie. Dar despre aceasta vom vorbi mai tîrziu.

SECȚIUNEA A ȘASEA MODIFICĂRILE FRUMOSULUI

Capitolul întîi CALITĂȚILE SENTIMENTULUI DE PLĂCERE

Senzația intensității

Încă din primul capitol al acestei cărți s-au ridicat obiecții împotriva părerii că cuvîntul „plăcut”, ca și cuvîntul „neplăcut”, ar desemna întotdeauna o aceeași trăire, calitativ identică, deci că între o senzație de plăcere și alta, precum și între o senzație de neplăcere și alta, nu ar exista nici o deosebire de categorie, ci numai de grad. Apoi, sentimentul plăcerii estetice sau sentimentul valorii estetice a fost opus plăcerii senzoriale pure pe care o simțim, de exemplu, față de un gust plăcut, iar efectul agreabil al frumosului ne-a apărut calitativ diferit de efectul plăcutului pur și simplu. Acum ne interesează să vedem dacă și în ce măsură și „valoarea estetică” este întotdeauna identică sau dacă între o „valoare estetică” și alta există deosebiri calitative.

Pornim din nou de la sentimentul de plăcere în general; dar vizăm acele deosebiri calitative ale acestuia, care se prezintă, în același timp, ca diferențieri corespunzătoare ale sentimentului valorii estetice.

Amintesc, mai întîi, constatarea din primul capitol al primei secțiuni: ceea ce ne afectează plăcut sau neplăcut trebuie, mai întîi, să ne afecteze. Noi avem senzația acestei afectări, mai exact a mărimii acesteia. Prin urmare, prin această

propoziție nu se desemnează doar o *condiție* comună a plăcerii și a neplăcerii, ci și o *senzație calitativă* comună a acestor două sentimente. Că ea este comună amindurora înseamnă, totodată, că ea însăși este al treilea sentiment.

Să zicem că un sunet plăcut în sine ar fi la început slab, apoi ar crește treptat în tărie. În acest caz, plăcerea sporește, ne bucură reliefaarea mai limpede, mai deplină, mai puternică a acestui sunet plăcut în sine. Să ne închipuim acum, însă, că tăria acestuia sporește tot mai mult; atunci apare, pînă la urmă, un punct în care plăcerea se schimbă în neplăcere. Totuși, sentimentul unei afectări sau al unei solicitări tot mai intense se menține. Intensitatea crescîndă a sunetului, ca și crescînda intensitate a percepției, în general, este însoțită de o senzație crescîndă de insistență, de insolență, de agresivitate. În timp ce plăcerea se transformă în neplăcere, acest din urmă sentiment nu suferă o atare schimbare, ci continuă să sporească. Sau, invers spus, în timp ce acest sentiment se intensifică succesiv, se realizează acea transformare a plăcerii în neplăcere. Asta înseamnă, totodată, că acel sentiment nu este nici un sentiment de plăcere, nici unul de neplăcere. El este, așadar, un sentiment *specific* sau o *calitate senzitivă* specifică.

Cineva poate crede că ceea ce a fost numit aici senzația unei solicitări puternice n-ar fi altceva decît intensitatea percepției înseși, că n-ar fi, deci, o senzație, ci o precizare a *percepției*.

Asta ar însemna să întorci situația cu capul în jos. Ceea ce obișnuim noi să numim „intensitatea” senzației, de pildă sonoritatea unui sunet, este, în primul rînd, o *calitate* a percepției, comparabilă cu oricare altă calitate a percepției. Tonul sonor este diferit *calitativ* de cel slab. Dar în natura acestei calități, numită sonoritate, rezidă faptul că ei i se asociază o senzație de solicitare, corespunzătoare cu mărimea ei. De aceea, și numai de aceea, numim această calitate intensitate. Intensitatea, putem spune în general, este acea calitate a unei percepții căreia îi este propriu

faptul că merge mină în mină cu o senzație specifică de solicitare, iar sporirea ei — o senzație corespunzător sporită a acestei solicitări.

Diferite senzații cantitative

De altfel, acea părere se combate lesne prin compararea senzației de solicitare despre care vorbim aici cu alte senzații direct înrudite. Chiar și un zgomot ușor, șoptit la ureche pe neașteptate, mă poate solicita senzorial foarte mult. Această senzație nu este aceeași cu cea pe care am o în legătură cu un sunet puternic. Dar ea are comun cu aceasta faptul de a fi, la rîndul ei, o senzație de intensă solicitare. În acest caz, putem da senzației numele mai special de „senzație de surpriză”, poate chiar de „spaimă”. Acestea sînt nume noi, și nume ale unor senzații noi. Dar toate aceste senzații au în comun faptul de a fi senzații ale unei solicitări mai mult sau mai puțin intense. Dat fiind că există surpriză plăcută și neplăcută, la fel, spaimă plăcută și neplăcută, aceasta exclude identificarea cu senzația de plăcere sau de neplăcere.

Dar noțiunilor de surpriză și de spaimă li se mai pot adăuga și alte noțiuni înrudite. O comunicare îmi apare „importantă”, o idee — „esențială”, o îndatorire — „grea”. Pentru mine există „greutate”, „subliniere”, „accentuare” a unei situații. Întotdeauna, însă, pentru mine, comunicarea, ideea, îndatorirea, situația este ceva care mă solicită cu o anumită tărie. Iar sentimentul de plăcere, ca și cel de neplăcere, este întotdeauna net deosebit de acest sentiment, prin faptul că acesta din urmă nu poate fi nuanțat plăcut sau neplăcut. Toate aceste noțiuni reprezintă modificări ale acelei specifice calități senzitive, diferite de plăcere și neplăcere.

În sfîrșit, mai trimit la o serie de noțiuni care țin de acest domeniu. Sînt noțiunile de sublim, măreț, copleșitor, înspăimîntător ș.a.m.d. Și aici

trebuie spus: există un sublim, un copleșitor plăcut și unul neplăcut ș.a.m.d. Orice sentiment caracterizat ca atare poate fi, fără a-și pierde caracterul fundamental specific, nuanțat o dată plăcut, altă dată neplăcut.

Prin faptul că am desemnat mai înainte, și din nou, plăcerea și neplăcerea drept nuanțări ale acelei senzații de solicitare, am vrut totodată să sugerez că aceasta din urmă nu este o precizare adăugată întâmplător plăcerii și neplăcerii, ci mai degrabă invers: senzația de solicitare este, în toate cazurile citate, senzația fundamentală, căreia plăcerea și neplăcerea i se asociază ca precizări mai clare. Firește, trebuie să adăugăm: plăcerea și neplăcerea sînt nuanțările care reapar în general la toate senzațiile *posibile*. În aceasta constă poziția lor specială. Și astfel se poate înțelege cum s-a putut crede că senzațiile în general n-ar fi altceva decît senzații de plăcere și neplăcere.

Dar senzația fundamentală arătată aici o putem caracteriza și cu un nume mai scurt. Un nume care se oferă imediat este „senzația de cantitate” sau „senzația mărimii”. De fapt, noi avem în această senzație trăirea conștientă care constituie sensul comun ultim al tuturor noțiunilor noastre de cantitate. Conștiința „mărimii”, nu ca rezultat al măsurărilor, numărării, calculelor, ci ca obiect al impresiei noastre imediate, constă în această senzație. Sau: trăirea conștientă imediată a „mărimii” este această senzație. Este senzația de „mărime” a *stării de solicitare*, de mărime a „*impresiei*” pe care o face un lucru, de „intensitate” sau de „importantă” pe care el le are pentru mine.

Toate senzațiile numite mai sus sînt varietăți ale acestei senzații de mărime sau cantitate. Toate noțiunile citate, chiar și noțiunile de spaimă, de uimire ș.a.m.d., sînt noțiuni care desemnează o atare cantitate sau mărime sensibilă.

Această senzație de cantitate sau mărime are nesfîrșit de multe grade. Dar, în același timp, ea închide în sine un contrast. Există, în cadrul acestui continuum al senzației de cantitate, con-

trastul dintre mare și mic, care este comparabil contrastului dintre plăcere și neplăcere. „Mare” este ceea ce se ridică peste ceva mediu; „mic” este ceea ce rămîne sub acest ceva. Acest mediu este un punct de relativă indiferență, comparabil cu punctul de indiferență dintre plăcere și neplăcere. Îi este propriu, desigur, un grad de cantitate, dar acesta nu-i nici „mare”, nici „mic”. Astfel, triada plăcere, neplăcere, cantitate, s-a transformat într-un *contrast dublu*.

Relația dintre senzația de plăcere și cea de cantitate

Dar simpla opunere a celor două contraste senzitive „plăcere și neplăcere” și „mare și mic” nu e suficientă.

În primul rînd, trebuie observat că acestea se intersectează și că, în același timp, însă, componentele unui contrast se află într-un raport de dependență, cu componentele celuilalt contrast.

Că așa este, am văzut deja mai înainte. Dacă un sunet plăcut devine mai puternic, atunci senzația de plăcere crește și, cu ea, și senzația de cantitate. Sau dimpotrivă, invers, senzația de plăcere crește o dată cu senzația de cantitate. Dar nu la nesfîrșit. Ci, dacă sonoritatea și, o dată cu aceasta, senzația de cantitate crește tot mai mult, atunci senzația de plăcere scade și se schimbă în senzație de neplăcere; iar de acum înainte, o dată cu senzația de cantitate, crește neplăcerea.

Cum se vede, însă, o asemenea dependență este exprimată deja în caracterizarea senzației de cantitate ca o senzație fundamentală pentru plăcere și neplăcere. Este o senzație fundamentală a acestor senzații sau nuanțe senzitive, așa cum, de pildă, senzația de luminozitate este senzația fundamentală pentru toate culorile. Roșul fără luminozitate, așadar, roșul complet întunecat, nu mai este roșu. Roșul poate ieși în relief și poate deveni tot mai roșu numai în măsura în care devine, în același timp, tot mai luminos. Senzația de lumi-

nozitate este, prin urmare, condiția senzației de roșu. Dar și aici, dacă luminozitatea crește tot mai mult, roșul nu se intensifică la infinit, ci el este în cele din urmă înghițit de luminozitate. Cea mai intensă luminozitate este, ca și întunecimea completă, moartea roșului.

Dependența arătată între senzația de plăcere și cea de neplăcere, pe de-o parte, și senzația de cantitate, pe de altă parte, nu numai că există efectiv, ci noi înțelegem și cum *trebuie* ea să existe. Motivul a fost definit mai înainte.

În primul capitol al primei secțiuni au fost stabilite, așa cum ne amintim, condițiile generale ale plăcerii și neplăcerii. Mai întâi, condițiile acestor calități senzitive contrastante. Aici era presupusă și problema condițiilor *intensității* acestor senzații. Rezultatul a fost: intensitatea plăcerii, ca și cea a neplăcerii, este condiționată de gradul în care obiectul plăcerii sau al neplăcerii mă „monopolizează“.

Mai precis, situația era aceasta: intensitatea plăcerii, de care apare însoțit un proces psihic, o senzație, o percepție, o reprezentare, este dependentă în ansamblu de doi factori: pe de o parte, de gradul în care sufletul, conform naturii sale, vine în întâmpinarea procesului, adică poartă în sine condiții avantajoase de realizare, de percepere, de a percepție a acestuia; în al doilea rând, de gradul în care procesul se oferă unei atari a percepției. Ultimul factor este identic cu gradul de solicitare sau, pe scurt, cu cantitatea sau mărimea psihică a procesului.

Dar relația dintre acești factori poate fi deplasată în dublă direcție. Prima posibilitate este aceasta: pretenția pe care procesul o ridică față de a percepție sau față de activitatea de înțelegere este una prea mare, prea cuprinzătoare sau prea violentă în comparație cu gradul acelei dispoziții sau pregătiri de a satisface pretenția. În acest caz, plăcerea se transformă în neplăcere. Sau aceasta covârșeste dispoziția. Datorită unui oarecare avantaj al împrejurărilor unui proces psihic care ridică o pretenție redusă la a fi aperi-

ceput, față de acesta există o deosebită dispoziție spre a-l a percepe. În acest caz, aici apare o motivație specială a senzației de plăcere, deși e vorba despre o plăcere deșartă sau fără un obiect propriu-zis.

Această stare de lucruri și-a găsit acum pentru noi o completare în noua observație potrivit căreia mărimii pretenției procesului psihic față de activitatea aperiectivă, sau gradului de cantitate psihică ori de mărime a unui proces îi corespunde o senzație de cantitate. Invers, din această observație privind relația dintre cantitatea psihică și intensitatea plăcerii și neplăcerii, rezultă nemijlocit raportul de dependență dintre plăcere și senzația de cantitate amintit mai sus, și important mai cu seamă în exemplul sunetului. Că plăcerea are întotdeauna ca premisă un grad de cantitate sau de mărime psihică, acestei situații îi corespunde realitatea senzitivă că plăcerea presupune întotdeauna o senzație de cantitate. Iar faptului că intensitatea plăcerii este condiționată, în modul tocmai arătat, de mărimea cantității psihice, îi corespunde conexiunea dintre nuanța sentimentului de plăcere, respectiv neplăcere, și intensitatea acestei senzații fundamentale.

Senzația de încetineală și cea de rapiditate

Cum s-a arătat deja, în senzația de cantitate există diferite posibilități. Le vom distinge acum, mărginindu-ne la acelea care posedă semnificație estetică.

Senzația de cantitate, care însoțește o percepție în măsura în care crește *intensitatea* percepției, o vom numi, pe scurt, „*senzație de intensitate*“. Accentuez încă o dată contrastul dintre senzația de intensitate și intensitatea percepției, de pildă, rezonanța unui sunet. Senzația de intensitate este o *senzație* caracterizată specific. Ea este, spus mai precis, senzația unei specifice vio-

lente solicitări, care-și are *motivația* în intensitatea percepției, de pildă, a rezonanței unui sunet.

Dar de aici mergem mai departe. Rămînem, înainte de orice, în imperiul sunetelor. Alături de cele puternice și slabe, găsim sunetele profunde și înalte. Acestea sînt însoțite, făcînd chiar abstracție cu totul de intensitatea lor, de o senzație de cantitate specifică. S-a vorbit despre o amploare, „o voluminozitate“, despre o „mărime“* a tonurilor adînci și s-a declarat expres că prin aceasta a vrut a se recunoaște acestor tonuri o calitate *spațială*. Aceasta este o interpretare eronată a unui fenomen neîndoielnic. Eu nu găsesc în tonuri o asemenea calitate spațială. Dar în prezența acestora eu mă simt într-o *dispoziție* sau mă simt *afectat* de ele *ca și cum* în ele ar exista ceva de acest fel. Am o senzație *ca* față de ceva amplu și voluminos, adică o senzație de tipul celei pe care o trezește în mine amploarea sau voluminozitatea.

Dar aici apare un al doilea moment. În prezența tonurilor profunde am și senzația a ceva calm, lent. Aceasta mă predispune precum valurile ample cînd se ridică încet. În schimb, tonurile înalte mă dispun precum ceva violent sau rapid; ca atunci cînd valurile scurte se ridică rapid.

Prin urmare, în tonurile profunde și înalte disting două momente: voluminosul sau amplul, respectiv, mai puțin voluminosul, inconsistentul, și lentul sau calmul, respectiv rapidul. E bine să reținem această distincție.

Subliniez, în primul rînd, calmul sau încetineala tonurilor profunde și rapiditatea celor înalte. Impresia sau senzația acestei încetineali, respectiv rapidității, nu se explică, de pildă, cum s-a crezut, prin faptul că în muzică tonurile profunde se *succed* natural mai încet, fiindcă altfel ar fi în pericol să se reverse unul într-altul. Senzația în discuție se menține chiar dacă există un singur ton profund care răsună constant și, la

* În original, „bigness“ (engl.)

fel, se menține senzația contrară dacă există un singur ton înalt, care răsună constant.

Și nu se poate spune că e vorba de faptul că eu mi-aș *aminti*, în perceperea sunetelor, cum stau lucrurile cu ele atunci cînd se succed cu o anumită rapiditate, adică de cît de rapid sau cît de încet pot ele să se succedă fără a se revărsa unele în altele; rapiditatea *succesiunii* de tonuri și pericolul revărsării unuia în altul la o rapiditate sporită este un lucru care nu are absolut *nimic de-a face* cu caracterul încetinealii și al rapidității, al calmului și al relativei agitații din tonurile *însele*.

Și chiar presupunînd că aceste tonuri ne apar în sine mai încete, fiindcă, din motivele arătate, apare de dorit sau obișnuit ca ele să se succedă încet, totuși în nici un caz acest caracter nu se transferă asupra cazurilor în care tonurile există în sine; așadar experiența nemijlocită nu oferă prilejul niciunui astfel de transfer special. Aș avea mai curînd motiv — acum, cînd pericolul revărsării unui ton în altul este exclus — să-mi conștientizez limpede mai ales inexistența acestui transfer.

Motivația psihologică a acestei senzații

În realitate, eu am, după cum s-a spus, o *senzație* specifică de calm și încetineală în prezența tonurilor profunde. Asta înseamnă: eu am față de ele o senzație pe care, în lipsa unui nume adecvat, o desemnez ca senzație de calm sau încetineală, fiindcă de obicei capăt o senzație de același tip în cazurile în care constat nemijlocit calm sau încetineală în mișcarea unui obiect vizibil sau în modificarea calitativă a unui obiect.

În asemenea cazuri, la *baza* senzației de calm sau încetineală rezidă calm sau încetineală *efective*. Asta presupune ca eu să mă comport la fel ca în cazul senzației identice pe care o am în prezența tonurilor profunde.

În realitate, trebuie să acceptăm aceasta, deși *conținuturile conștiente* numite tonuri profunde nu poartă în sine nimic din calm sau încetineală. Dar conținuturile conștiente ca atare nu sînt în general baza senzațiilor însoțitoare, ci aceasta, baza, există în procesele psihice corespunzătoare. Așadar, trebuie să acceptăm că procesul percepției unui ton profund reprezintă o mișcare sufletească ce se distinge prin calm sau încetineală.

Asta e necesar, în primul rînd, din punct de vedere metodologic. Peste tot, pe cît putem, trebuie să explicăm aceleași efecte prin aceleași cauze, trebuie, prin urmare, mai cu seamă, să explicăm aceleași senzații prin aceleași procese psihice sau aceleași structuri ale acestora.

Această presupunere își găsește din plin suportul în realitate.

Am văzut mai devreme că și pentru ce trebuie să considerăm ritmul succesiunilor de vibrații — căroră își datorează existența un conținut al percepției sonore — ca revenind oricum în procesul percepției sonore corespunzătoare, deci în acel proces psihic care stă la baza conținutului perceptiv numit ton. Dar succesiunea vibrațiilor la tonurile profunde este una înceată. Prin urmare, trebuie să privim și mișcarea psihică corespunzătoare ca pe una înceată sau una care se desfășoară calm.

În acest sens, senzația de calm a tonurilor profunde este simptomul conștient nemijlocit.

La fel, senzația de rapiditate pe care o avem în prezența tonurilor *înalte* este simptomul conștient nemijlocit al rapidității desfășurării proceselor percepției sonore. Și aici, din *rapiditatea* succesiunilor de vibrații fizice trebuie să deducem o rapiditate corespunzătoare în procesele percepției sonore.

Senzația masei și a contrariului

Cu această senzație a calmului sau încetinealii tonurilor profunde este corelată senzația volumi-

nozității sau a amplitudinii lor; putem spune, de asemenea, a „masei“ lor. Totuși, nu e vorba de o aceeași senzație.

Asta rezultă, mai întîi, din examinarea nemijlocită a celor două senzații. Tonurilor profunde, spun eu, le sînt proprii, pentru senzația noastră, încetineala și masa; dimpotrivă, tonurilor înalte le este propriu ceva rapid și, în același timp, ceva ascuțit sau subțire, pe scurt, ceva ce lipsește relativ masei. Aceste două contraste senzitive sînt contraste ale senzației de cantitate. Dar la întrebarea de care parte a contrastului s-ar afla cantitatea *mai mare*, răspunsul sună antitetic. Masa, pe de-o parte, și subțirimea sau ascuțimea, pe de altă parte, se comportă din punct de vedere calitativ precum un „mai mult“ sau un „mai puțin“. Masa semnifică „mai multul“, subțirimea, „mai puținul“. Lucrurile se petrec invers cu încetineala și cu rapiditatea. Aici, încetineala este negativul sau „mai puținul“, iar rapiditatea — pozitivul sau „mai multul“. Prin urmare, trebuie să spunem că tonurile profunde sînt, din punct de vedere cantitativ, mai mult și, în același timp, mai puțin decît cele înalte, iar cele înalte, din punct de vedere cantitativ, mai puțin și, în același timp, mai mult decît cele profunde. Tonurile profunde reprezintă un „mai mult“ din punct de vedere al masei; în schimb, tonurile înalte sînt „mai mult“ din punctul de vedere al „tempo“-ului.

Astfel se petrec lucrurile, în mod cert, pentru senzația oricui. La întrebarea în ce există un „mai mult“ sau ce are o energie mai mare, tonul înalt sau cel profund, oricine va răspunde că asta depinde de ce înțelegem prin energie; că tonul profund este energic într-o „privință“, cel înalt, în altă privință. Se va spune, poate, mai exact, că tonul înalt este mai „pretentios“ decît cel profund la fel de puternic, că însă cel profund este, sau că în el există, mai mult. Prin aceasta se precizează tocmai ceea ce am eu în vedere aici: tonul profund este cantitativ mai mult privitor la masa sau la volumul său; el are mai mult

„corp“; cel înalt este cantitativ mai mult privitor la tempo-ul său; el are o energie mai rapidă.

Dar chiar făcând abstracție de acestea, este evidentă justetea distincției făcute aici. În tonul profund, spun eu aici, „este“ mai mult corp și mai puțină rapiditate. Mai corect: el mă dispune precum ceva mai corpus și mai lent. Și mai precis exprimat: eu mă simt dispus de el ca de o masă fizică ce se mișcă lent sau, cu expresia folosită mai sus, ca de un val amplu care se ridică încet sau, chiar, ca de un pas amplu și lent în care-l văd mergînd pe un om. Pasul amplu se face, bineînțeles, în mod firesc mai lent. Dar, totuși, lentoarea nu este presupusă de amplitudine. Iar valurile largi se mișcă mai lent conform unor legi fizice; dar o mișcare mai rapidă a lor nu este de neconceput.

De fapt, nici pentru senzația noastră „masă“ nu este legată întotdeauna de „încetineală“ sau calm. Poate exista o senzație a masei fără o senzație de lentoare. În acest caz, sentimentul masei are, firește, un alt caracter și, prin urmare, îl vom desemna prin alt nume. Dar astfel nu este anulată similitudinea de caracter.

Astfel, în timbrul unor sunete există ceva amplu sau voluminos, sau, cum am spune mai degrabă aici, ceva plin. Dar de aceasta nu trebuie a se lega nici o senzație de calm sau de lent, comparabilă cu aceea de care sînt însoțite tonurile profunde.

În sfîrșit, din cîte văd, poate exista senzația masei și se poate ca acestea nu numai să nu i se asocieze nici o senzație de încetineală, dar în locul acesteia din urmă să apară o senzație contrară. Eu am o senzație de masă sau de plin în prezența roșului spectral, și, altfel, în prezența roșului închis sau a roșului-albăstrui. Dar, la roșu, eu am, în același timp, senzația a ceva ce se agită rapid sau a mișcării pline de viață. Este ca și cum într-o masă amplă s-ar desfășura mișcări repezi. Astfel, roșul contrastează limpede cu albastrul, în care eu găsesc masă, dar asociată în mod evident cu *calm*.

Finalmente, este de remarcat: la fel cum înțelegem senzația de calm sau de încetineală și de rapiditate, înțelegem și senzația de voluminozitate, respectiv, de contrariul acesteia, din structura proceselor perceptiv sonore. Cum am văzut mai sus, noi avem o senzație identică a „masei“ în cazul *sunetelor „pline“*. Aici, senzația își are temeiul în aceea că, în realitate, sunetele au mai multă consistență. Sunetele „pline“ nu sînt simple tonuri, precum tonurile „subțiri“ ale diapazonului, ci, în ele, armonicile superioare tari se contopesc cu un ton fundamental. Asta ne permite să conchidem că și procesul perceperii unui ton profund presupune, de fapt, o sporită voluminozitate. Trebuie să spunem: pe cît de sigur în primul caz, adică la sunetele pline, la baza senzației de plinătate sau de consistență există o masă reală, și anume masa fenomenului psihic, la fel de sigur, și la tonurile profunde, la baza senzației de voluminozitate există o voluminozitate reală.

Dar cum trebuie înțeles acest lucru mai în profunzime rezultă din cele spuse mai sus. Nu numai lentoarea succesiunii de vibrații fizice, prin care sînt definite tonurile profunde, trebuie socotită oarecum ca repetitivă, ci și amplitudinea valurilor, în procesul perceptiv corespunzător.

Capitolul al doilea

CONTINUARE. ALTE CALITĂȚI ALE SENTIMENTULUI DE PLĂCERE

Sentimentul simplității și al diferențierii

Am admis mai sus că, în sunetul plin, li se asociază sunetelor fundamentale armonice superioare tari. Aici există iarăși diferite posibilități. În primul rînd: armonicele superioare sînt profunde, așadar, înrudite îndeaproape cu tonul fundamental; și ele sînt puține; de pildă, într-un sunet există numai tonurile parțiale cele mai înrudite între ele, dar acestea sînt relativ tari. În acest caz, în prezența acestui sunet avem nu numai senzația masei sau a plinătății, ci și o senzație de simplitate și de consonanță simplă.

Dar sunetele pot deveni și mai bogate: intervine în ele o mai mare diversitate de armonice superioare. Ele devin mai bogat *diferențiate*. În acest caz, senzația suferă o nouă modificare. Devine o senzație pe care o desemnăm în modul cel mai simplu ca senzație a diversității sau a diferențierii.

Prin aceasta, am în vedere o senzație care apare mai întîi acolo unde noi *percepem* nemijlocit o mai mare diversitate sau diferențiere.

Acesta nu este cazul la sunetul „bogat”. Noi nu auzim, atîta timp cît sunetul nu este analizat, diferitele armonice superioare. Dacă totuși îl definim ca „bogat”, facem asta datorită similitudinii senzației. Dar aici analiza ne arată că, de fapt, la baza senzației stă o atare diversitate.

De altfel, putem desemna senzația despre care vorbim aici și cu alte nume. Sunetul mai bogat sau mai diferențiat este mai încîntător, mai interesant, pe cînd cel mai puțin bogat sună monoton și, poate, în cele din urmă, devine plicticos.

Acest contrast între senzația de încîntare și cea de simplitate sau de monotonie poate fi întîlnit în toate domeniile posibile. Această senzație își are întotdeauna motivarea în diferențierea mai bogată și mai netă.

Despre importanța acestei diferențieri a fost vorba mai devreme. Noua perspectivă pe care o dobîndim aici este aceea că, o dată cu creșterea tot mai mare a diferențierii, și senzația însăși se schimbă, devine senzația unei plăceri mai bogate, mai pline de conținut, mai vii, a unei satisfacții mai bogat plene.

Caracterele disonante ale plăcerii

Diferențierea sau „diversitatea în unitate”, am văzut încă de mult mai înainte, se poate însă transforma, finalmente, în *oposiție* în unitate; unitatea poate prelua în sine *conflictul*, sau i se poate adăuga, în măsură crescîndă, ceva contrar în sine, deci, neplăcut, ca element constitutiv. În ciuda acestor elemente neplăcute, o atare unitate poate fi plăcută. Ea este astfel doar atîta vreme cît opusul se subordonează unității, sau neplăcutul, plăcutului; da, cu această condiție elementele neplăcute sporesc plăcerea pînă la o anumită limită. Contrastul sau conflictul acționează, în funcție de structura și relația sa cu unitatea sau cu factorul de plăcere, intensificînd într-un fel sau altul efectul întregului. Această animare și intensificare este, însă, o animare și o intensificare a *senzației de plăcere*, atîta timp cît condițiile plăcerii dețin supremația în întreg.

Dar astfel senzația capătă, totodată, un caracter specific. Mai mult, de aici apar noi și *foarte diverse* caractere ale senzației. Totuși, tuturor acestora le este comun un caracter disonant,

dezbinat și tulbure în sine. Dacă senzațiile sînt senzații de plăcere, ele sînt totuși, în același timp, senzații a ceva străin, neplăcut, care a pătruns în plăcere.

Asemenea modificări senzitive putem resimți și în prezența anumitor sunete. Mă gîndesc la sunetele ale căror armonice superioare nu numai că sînt diverse, ci se află parțial unele cu altele în relații mai mult sau mai puțin disonante, cum este cazul, după cele spuse anterior, la anumite timbruri ascuțite, tulburi sau voalate. Desemnăm, din nou, timbrurile cu atari nume, deoarece în senzația care le însoțește este ceva, o nuanță provenită din ascuțime, tulbureală, voalare, deoarece, în această senzație, culoarea pură a plăcerii apare amestecată cu o nuanță, cu ceva în sine vătămător, tensionant, neliniștitor, diminuant, pe scurt, neplăcut. Astfel, cum s-a spus, între anumite limite plăcerea nu scade, ci crește, dar ea capătă, în același timp, tocmai acest alt caracter.

Acest caracter disonant al senzației se intensifică atunci cînd trecem la obiecte mai bogate, cînd, de pildă, în operele de artă muzicale se reliefează net disonanțele, cînd în ele intervin pasaje cromatice, cînd disonanțelor sonore li se asociază disonanțe ritmice etc.

Un cîmp mai bogat încă pentru asemenea caractere ale senzației oferă însă poezia. Caracterul disonant este aici tot mai reliefat cu cît ajunge să domine elementul disonant interior, agreabil, spiritual; necesitatea, conflictul; dezbinarea interioară și tulburarea. Senzația de încîntare se transformă în înduioșare, tristețe adîncă, zîmbet printre lacrimi. Pe de altă parte, se transformă în plăcere dureroasă. Interesantul devine picant, stimulator, provocator, excitant, capacitatea de a resimți molatic plăcerea devine biciuire. Apare elementul condimentat și tot mai condimentat, și, în fine, sarea și piperul. Plăcerea se transformă în plăcere dureroasă sau impură pentru fezândare, pentru decadentă, pentru depravare patologică, în plăcere extatică pentru perversiune,

pentru autosfîșiere, în cele din urmă, pentru nebunia sinucigașă.

Aici, însă, s-a atins punctul în care plăcerea este în pericol în orice moment a se transforma în neplăcere. Și cu cît plăcerea este mai intensificată printr-un element în sine neplăcut, contrastant, urit, cu atît mai violentă este transformarea. Extazul devine dezgust.

Anexă la „Caracterele disonante ale plăcerii“

Condiția ca asemenea senzații să rămînă, conform caracterului lor fundamental, senzații de plăcere este, precum s-a spus, subordonarea momentelor de neplăcere, factorilor de plăcere. Dar această subordonare nu depinde numai de structura obiectivă a acelor momente și a acestor factori și de relația lor reciprocă, ci ea este, totodată, condiționată individual.

Și astfel apar două posibilități reciproc contrastante. Eu suport, eventual, un puternic amestec al neplăcutului în sine cu plăcutul, fiindcă plăcutul acționează atît de profund asupra mea încît el poate rămîne, în unitatea acestora două, elementul dominant. Sau suport amestecul deoarece sînt indiferent față de neplăcut, deoarece îmi lipsește forța de reacție împotriva intervenției acestuia în existența mea psihică, deoarece sînt bolnav psihic, sau debil, sau epuizat.

Invers, amestecul poate să fie insuportabil, pe de o parte, fiindcă nu pot cuprinde plăcutul suficient de profund, pe de altă parte, fiindcă lăuntric sînt sănătos și capabil să reacționez.

Dar cum se petrece aici transformarea plăcerii în neplăcere, dacă se intensifică condițiile neplăcerii? Evident, este exclus ca transformarea să se petreacă printr-o zonă de indiferență, printr-un punct sau interval în care să nu fie simțită nici plăcerea, nici neplăcerea. Plăcerea, spuneam, preia succesiv în sine un colorit străin, adică de neplăcere, și suferă, totodată, inițial, intensificare. Dar, în măsura în care nuanța de neplăcere sporește,

caracterul fundamental de plăcere regresează treptat, iar coloritul străin dobîndește stăpînirea, adică apare o senzație care este pe de-a-ntregul o senzație de neplăcere. Punctul de tranziție este, deci, la fel de puțin ca și punctele anterioare și cele ulterioare, un punct în care nu există nici plăcere, nici neplăcere, ci și el este un punct în care sînt simțite amîndouă. Amîndouă, dar nu alături, ci contopite. În întreaga serie de senzații în general, eu am o senzație în care se întrepătrund, numai că în grade diferite, plăcerea și neplăcerea. Am, așadar, o asemenea „senzație mixtă” chiar și în momentul transformării. Punctul transformării se distinge doar prin aceea că, în el, plăcerea și neplăcerea sînt egal de intense.

Și precizia senzației, despre care e vorba aici și care poartă acele diverse nume, poate fi caracterizată și drept un tip de precizare cantitativă a acesteia. Senzația este o senzație de „mai mult” sau „mai puțin”. Totuși, aici predomină o nouă și specifică modificare *calitativă* a senzației. Este vorba, pentru a rămîne la comparația noastră de mai înainte, nu numai despre lumina adăugată unei culori și care, *astfel*, schimbă culoarea, ci și de faptul că culoarea adoptă o *nuanță* străină. Ea „bate” în această nuanță străină. Plăcerea preia în sine neplăcerea sau neplăcerea preia plăcerea.

Această deosebire corespunde deosebirii condițiilor. Este cu totul altceva dacă intensitatea unei senzații, masa, rapiditatea, diversitatea unei excitații sufletești înviorează plăcerea, sau dacă condițiile neplăcerii acționează nemijlocit înăuntrul condițiilor plăcerii.

Apariția senzațiilor despre care vorbim aici din cooperarea condițiilor de plăcere și neplăcere poate fi definită ca o contopire de senzații. Dar trebuie stabilit net că din această cooperare apare o nouă senzație, unică. Particularitatea ei este, firește, că această nouă senzație cuprinde, totuși, în același timp, alături, într-un anumit fel, ambele senzații: plăcerea și neplăcerea. Asupra acestei „contopiri” vom reveni pe larg mai jos.

Aceste „senzații contopite” sînt, după cum s-a spus, caracteristic diferite de nuanțele senzitive produse de intensitate, masă, rapiditate și diversitate. Dar trebuie să adăugăm: și acestea din urmă se pot transforma în asemenea senzații contopite. Am văzut: și intensitatea unei percepții este, dincolo de o anumită limită, bază a neplăcerii; același lucru este valabil înlegătură cu masa, rapiditatea, diversitatea. Masa prea amplă strivește, rapiditatea prea mare a excitațiilor sufletești supără — dovadă în acest sens sînt tonurile înalte; prea marea diversitate dezorientează și neliniștește. Și acum întreb: cum se petrece *aici* „transformarea”, adică tranziția de la plăcere la neplăcere? Cum se petrece ea, de pildă, cînd un ton se aude din ce în ce mai tare și, în sfîrșit, prea tare? Trebuie să răspundem: nici aici nu se găsește vreo zonă de indiferență, cum am admis îndeosebi în acest caz. Găsesc cel puțin aceasta: prin faptul că plăcerea sporește și caracterul ei cantitativ se schimbă, ea suferă, în același timp, și o schimbare calitativă în sensul analog aceluia în care, la senzațiile contopite, în mod special numite astfel, plăcerea se schimbă calitativ, adică în ea pătrunde tot mai mult o nuanță străină, adică de neplăcere, un moment de ascuțime, de neliniște, în fine, de contrarietate. Acesta sporește pe măsură ce caracterul de plăcere scade și, în sfîrșit, este complet reprimat. Cu alte cuvinte, plăcerea se transformă în toate cazurile desemnate în neplăcere printr-o senzație nouă, care inițial este încă o senzație de plăcere, numai că avînd un gust secundar de neplăcere, dar în care ulterior gustul amar e neplăcere devine gustul predominant.

Senzația de profunzime

În sfîrșit, există un ultim contrast senzitiv, cel mai însemnat pentru noi, care, de asemenea, poate fi caracterizat ca un tip de contrast cantitativ. Este contrastul dintre senzația care, așa-

zicînd, rămîne la suprafața sufletului și cea care pătrunde în adîncime. Importanța mai specifică a acestui contrast constă în aceea că el nu este numai un contrast *calitativ* în cadrul valorii estetice, ci și un contrast între valoarea estetică mai mare și aceea mai mică.

Despre acest contrast a fost vorba și mai înainte. Obiectul frumos, știm noi, apare pentru mine prin empatie. Empatia adaugă suprafeței „profunzimea”. Profunzimea este conținutul empatizat al personalității. Este profunzimea pînă la care eu cobor, în contemplarea estetică, în propria mea ființă. Ea este, prin urmare, profunzimea mea, sau profunzimea ființei mele. Dar tocmai această profunzime este, în același timp, profunzimea obiectului sau profunzimea pînă la care eu cobor, în contemplarea mea estetică, în *obiect*.

În legătură cu această profunzime, cum s-a subliniat mai devreme, eu am o senzație. Ea conferă senzației mele de plăcere caracterul pe care îl definesc drept caracterul profunzimii. Nu este nevoie ca eu să am conștiința acestei profunzimi a empatiei sau să-mi dau seama de ea. Acesta este obiectul analizei psihologice. Este de ajuns că ea mi se transmite sau că eu o resimt nemijlocit în acea *senzație*.

Și orice obiect estetic are întotdeauna o adîncime de acest fel. Astfel el se deosebește de obiectul unei plăceri pur senzoriale. Repet: gustul sau mirosul plăcut poate fi oricît de plăcut, el nu are niciodată profunzime. Adică, eu nu simt niciodată plăcerea urcînd din adîncime, niciodată nu mă simt lăuntric acaparat de ea, prins în adîncul sufletului, mișcat, zguduit, tulburat, purtat de ea, amplificat, îmbogățit, ameliorat în ființa mea interioară, cum mi se întîmplă mai mult sau mai puțin în contemplarea obiectului frumos. Tocmai de aceea numesc gustul sau mirosul plăcut, și nu frumos. Iar dacă îl numesc frumos — de pildă: „fructul miroase frumos” —, atunci eu știu că, aici, cuvîntul „frumos” nu e luat în înțelesul său specific.

Această profunzime a obiectului estetic poate avea infinit de multe grade. Și în domeniul *frumosului* se opun profunzimea și ceea ce se poate relativ lipsi de profunzime.

Profunzimea obiectului frumos, spuneam, este conținutul empatizat al personalității. Gradul acestei profunzimi este, așadar, gradul în care personalitatea mea contribuie la frumos. Asta poate însemna două lucruri diferite. Profunzimea, putem spune, se disociază în două dimensiuni. Una dintre aceste dimensiuni este dimensiunea profunzimii în sens restrîns; pe cealaltă o putem defini ca dimensiune a amplitudinii psihice.

Cea dintîi profunzime o posedă frumosul în măsura în care ceea ce eu empatizez în frumos aparține bazei personalității mele, în măsura în care acest element empatizat are importanță pentru întreaga mea personalitate.

Conform celor spuse mai înainte, și acest lucru poate fi înțeles în două feluri: eu empatizez în frumos o forță sau un dor — respectiv, mișcarea și *efectul* acestora —, care reprezintă ceea ce mă face om în primul rînd, îmi conferă în special valoarea de om, constituie „umanitatea” din mine sau arată ce fel de om sînt eu, cît de mare, și de bogat, și de liber. Sau eu empatizez în frumos neînfîrînată *trăire plenară* a unei asemenea forțe sau dor, o resimțire și o *savurare* a lucrului spre care tind această forță și acest dor, *satisfacerea* unei necesități a cărei împlinire îmi îngăduie în special să fiu *fericit* ca om întreg.

Ce înseamnă aceasta, știe oricine sau poate oricine afla. Oricine își cunoaște forțele sau capacitățile interioare, a căror manifestare îl face om îndeosebi, sau poate învăța să le cunoască; și oricine știe, sau poate afla, ce înseamnă că astfel de forțe există în mine, că se împlinesc necesități care nu apar în mine și cer satisfacție întîmplător, ci a căror satisfacere e cerută de cea mai intimă esență a mea. Sau, sintetizînd, oricine știe,

cunoaște sau poate afla ceea ce îl poate face pe om bogat și liber în lăuntrul său cel mai intim, și oricine știe sau poate afla care plăcere îl poate face vesel și fericit în adâncul său lăuntric.

În rest, este de datoria științei *eticii* să precizeze toate acestea în mod științific. Cele mai profunde valori estetice, sînt, în același timp, cele mai înalte valori etice; aici, firește, nu trebuie ca etica să fie confundată cu vreo „morală” momentan în vigoare. Valoros, din punct de vedere etic, este tocmai omenescul, adică tot ce este pozitiv în om. Valoros, din punct de vedere etic, este „omul”, adică omul căruia nu-i este străin nimic din ce-i omenesc, în care tot ce este omenesc deține forța supremă și în care acest omenesc se manifestă în sine unanim, e conform, așadar, unei legi interioare unitare și, tocmai prin aceasta, este lăuntric liber. Și valoroasă, din punct de vedere etic, este orice „trăire plenară” liberă, adică orice satisfacere a acestui „om” din mine. Sau, dacă sintetizăm din nou: valoroasă, din punct de vedere etic, este libera autoafirmare și afirmare vitală, cît se poate de puternică, multilaterală și unanimă în sine.

Senzația profunzimii și a amplitudinii

Acestei dimensiuni a profunzimii i se adaugă, în sentimentul estetic, dimensiunea, „amplitudinii psihice”. Am văzut că particularul pe care îl resimțim tinde să „iradieze” în noi, să dobîndească în suflet o „rezonanță” generală, să „ritmizeze” după sine întregul suflet. Există în el tendința de a se extinde spre o *dispoziție* atotstăpînitoare. Dar cu cît este dispoziția mai cuprinzătoare și mai bogată în sine, cu atît mai mult vibrează în mine toate coardele posibile, cu atît sînt făcute să răsunе, prin trăirea unică, multiple conținuturi

ale personalității mele prezente și trecute, cu atît este mai amplu conținutul frumosului sau cu atît mai mult îi e proprie „amplarea psihică”.

Și această amplare psihică îmi este dată spre cunoașterea nemijlocită într-o calitate senzitivă specifică; totodată, eu resimt nemijlocit amplarea doar în această senzație.

Pentru gradul de profunzime, mai ales în sens restrîns, avem felurite nume. Oricine cunoaște înțelesul acestor nume și, prin urmare, diferențele gradului de profunzime. Ceva mă înveselește, mă înseninează și mă amuză. Aceste nume marchează, desigur, și tipuri caracterizate *calitativ* de excitație interioară. Dar, totodată, eu vreau să spun prin ele că impresia nu pătrunde prea mult în *profunzime*. De acestea, oricine distinge limpede emoționantul, tulburătorul, înduioșătorul, zguduitorul, înălțătorul, ceea ce mă îmbogățește lăuntric, ceea ce face ca ceva să-mi fie apropiat sufletește etc. Orice om care știe ce vorbește nu va spune despre operele de artă care tind spre înălțime sau spre profunzime că ar fi distractive, amuzante ș.a.m.d.

În cele dinainte, am făcut cunoștință cu diferite contraste ale senzației, cu feluritele dimensiuni ale unui caracter senzitiv diferit de nuanțele de plăcere și de neplăcere; toate acestea pot fi desemnate mai mult sau mai puțin ca dimensiuni ale unei senzații de cantitate: dimensiunea afectării mai mult sau mai puțin intense, care trebuie diferențiată de intensitatea sau de înălțimea plăcerii sau a neplăcerii, dimensiunea masei, a rapidității, a diversității sau a diferențierii, diferitele nuanțări calitative ale senzației, care apar prin intervenția momentului de conflict, de tulburare, de dezbinare ș.a.m.d. în condițiile plăcerii. În sfîrșit, dimensiunile profunzimii și ale amplitudinii psihice. În cazul tuturor celorlalte dimensiuni, sentimentul estetic se poate afla pe o latură sau alta, numai în cazul dimensiunii profunzimii el

stă întotdeauna pe latura pozitivă. Sentimentului estetic îi poate lipsi caracterul de insistență specifică, așa cum apare el în senzațiile intense; poate fi o senzație a masei mai mici sau mai mari, o senzație de lentoare sau de rapiditate, o senzație de monotonie sau de deplinătate bogată, o senzație de omogenitate interioară sau de ceva încărcat de contraste; dar poate, totuși, să aibă profunzime. Și, în măsura în care acesta este cazul, e întotdeauna un sentiment estetic sau un sentiment al valorii estetice.

Capitolul al treilea SUBLIMUL

Conceptul general de sublim

Ca orice senzație, și senzația pozitivă a cantității sau senzația măreției poate deveni sentiment estetic, atunci când dobindește caracterul profunzimii. Asta înseamnă, atunci când eu empatizez în obiect o măreție proprie. O asemenea măreție estetică este *sublimitatea*.

Astfel, senzația de intensitate, de pildă în prezența sunetului puternic, devine senzație de sublimitate în măsura în care eu empatizez în sunetul puternic o „intensitate” proprie. Dar o asemenea intensitate proprie nu poate fi nimic altceva decât intensitate a voinței și a acțiunii mele interioare, măreție a desfășurării interioare de forțe, activitate intensă. Orice sunet, spuneam încă în capitolul al patrulea al secțiunii a cincea, iradiază forță și viață. Această forță este, în primul rînd, forța perceperii sunetului de către mine; dar această forță se bazează pe sunet și pe intensitatea sa. Eu simt desfășurarea proprie de forță în măsura în care mă dedic sunetului și îl urmăresc. Atunci, eu resimt nemijlocit forța ca pe o forță investită în sunet și în progresia acestuia. Și o resimt nu ca forță consumată arbitrar și îndreptată spre sau raportată la sunet, ci acțiunea mea apercceptivă și forța sau încordarea acesteia este reclamată de sunet, provine din el, este,

prin urmare, obiectul lui. Eu mă simt prins cu putere de sunet și purtat de el; în el, acțiunea mea resimțită nemijlocit și forța acestei acțiuni se obiectivează.

Dar acțiunea și forța acțiunii capătă apoi un caracter special sau altul în funcție de structura sunetului. Forța acțiunii mele apercceptive, pe care eu o empatizez în sunet, este, mai întâi, doar o forță sporită pur și simplu; ea este, apoi, în funcție de structura sunetului care se oferă percepției, o forță care se răsfinge rapid sau vioi, sau o forță în care există momentul masivității, al voluminozității ș.a.m.d.

Măreția proprie și sublimitatea obiectului

Mai întâi, însă, îmi convine aici examinarea în general a sublimului. Subliniam mai devreme și am observat din nou mai sus contrastul suprem din conținutul frumosului. Eu găsesc în frumos o voință și o acțiune, sau o aptitudine pentru acestea, o „forță”, sau găsesc o nelimitată trăire plenară sau o satisfacere. Trăirea plenară se opune voinței și acțiunii ca reușită, atingere a unui scop, câștig; asta înseamnă că și eu obțin ceva, că am ceva, posed ceva, mă bucur de ceva.

Acest contrast devine, în această perspectivă, de o importanță decisivă. Ceea ce obțin, câștig, am, savurez, ceea ce îmi revine mă face fericit, adică eu capăt o senzație de plăcere față de ceea ce am sau savurez, câștig, obțin; eu resimt „un sentiment obiectiv al valorii”.

Dar acestui sentiment obiectiv al valorii i se opune, ca ceva diferit, senzația de fericire față de propria mea măreție. Și orice element obiectual aș obține și aș savura, niciodată eu nu-mi apar mie însumi mare pentru faptul că l-am obținut, că mă bucur de el. Mă pot simți astfel numai dacă mă simt, totodată, activ în aceasta, dacă în această senzație este inclusă, în același timp, sen-

zația acțiunii sau a aptitudinii pentru acțiune, pe scurt, senzația unei forțe proprii.

Poate că cel bogat, adică acela care are mult și se poate bucura de ceea ce are, se simte mare în bogăția lui. Dar și acest sentiment al măreției este un sentiment al acțiunii. Cine este mindru de bogăția sa, este mindru de *puterea* sa, de ceea ce el *poate face* cu bogăția și de ceea ce face efectiv, în minte, cu aceasta; el este mindru de bogăție fiindcă în aceasta rezidă pentru el ideea unei activități posibile; se simte mare, deoarece el „are”, adică stăpânește această bogăție; el se simte ca cineva care capătă prin bogăție puterea de a stăpâni. Aici există, desigur, o eroare; el săvârșește o mutație axiologică amăgitoare. În adevăr, puterea nu este puterea sa, ci a bogăției; dar el și-o atribuie.

Astfel, peste tot, voința și acțiunea, și aptitudinea pentru ele, conferă „putere”, și numai aceasta — senzația propriei măreții.

Spuneam mai devreme că orice sentiment de sine pozitiv este, finalmente, un sentiment al activității sau al aptitudinii pentru aceasta, și că orice sentiment al valorii de sine este un atare sentiment de sine pozitiv. În acest caz sentimentul aducător de fericire al propriei măreții este un sentiment de *activitate intensificată*, sau de aptitudine pentru așa ceva. În loc de asta, pot spune de asemenea: există un sentiment al plăcerii provenit din forța și măreția *voinței* și a *acțiunii* mele.

Dar dacă este așa, adică dacă eu nu mă pot simți mare decît prin forța și mărimea voinței și acțiunii mele, atunci și un obiect poate să-mi apară mare sau sublim, din punct de vedere estetic, nu întrucît eu empatizez în el o neînfrîntă trăire plenară, o reușită, o obținere, un câștig, o satisfacție, ci numai întrucît empatizez în el o forță a voinței și a acțiunii.

Astfel, cum se vede, sublimul devine non-sublim, dar, poate, totuși, pus în contrast net cu frumosul impresionant. Domeniul sublimului

este domeniul forței care există și acționează; domeniul frumosului non-sublim, de pildă al atrăgătorului, al încântătorului, al agreabilului și poate al fermecătorului, este domeniul reușitei și plăcerii neînfrinate. Noi nu vedem în el o activitate ci o manifestare liberă, nu forță vitală, ci trăire plină, nu muncă și efort, ci savurare; nu voință și acțiune, ci satisfacție.

Contrastul devine mai clar și apare intensificat dacă ne gândim că forța acțiunii și senzația de forță sporesc o dată cu piedica ce se opune realizării lor, că noi căpătăm o senzație sporită de forță în măsura în care învingem piedicile sau le ținem piept, chiar dacă, poate, ele ne înfrâng rezistența interioară.

Un domeniu dintre cele mai însemnate ale sentimentului de forță și de măreție și, prin urmare, de sublim, este, de aceea, domeniul luptei, chiar și al luptei inutile; lupta este contrariul deplin al trăirii pline neînfrinate, al obținerii și reușitei, al averii, posesiunii și plăcerii către care țintește o necesitate.

Poziția etică a sublimului

Astfel, s-a definit specificul sublimului, în contrast cu non-sublimul, dar nu neapărat și cu frumosul mai puțin impresionant.

Acest contrast trebuie pus în locul altor contraste care au fost stabilite mai sus. Totuși, putem presupune că ideea *acelui* contrast a fost așezată la baza enunțării acestor contraste.

Acest lucru e valabil, în primul rând, pentru explicația că sublimul ar fi frumosul în repaus, iar încântătorul — frumosul în mișcare. Asta este adevărat dacă înțelegem prin mișcare tocmai progresia spre țel, satisfacerea unei tendințe sau necesități, iar prin repaus — existența forței, voința, încordarea, chiar autoafirmarea. Din contră, în orice alt sens această explicație este incorrectă. Cascada ce se prăvălește din înălțime, izbitura valurilor care se sparg de stînci este

sublimă tocmai prin mișcare. Invers, poziția de repaus poate fi încântătoare tocmai prin calmul ei.

Voința și acțiunea, „efortul năzuitor“ este în mine *elementul* valoros din punct de vedere etic, adică el este *necondiționat* valoros din punct de vedere etic. Necondiționat valoroasă etic este personalitatea în forța ei, în bogăția ei, în libertatea ei lăuntrică, pe scurt, în măreția ei. De aici iradiază semnificația etică specială, proprie sublimului*.

Kant spune că sublime cu adevărat ar fi două lucruri: cerul înstelat de deasupra noastră și legea morală din noi. Prin această „lege morală“ el nu înțelege „legea“ abstractă, ci personalitatea care-și impune sieși legea. Aici e subînțeleasă bogăția conținutului personalității, bogăția scopurilor și vrierilor ei; și este subînțeleasă *forța* acestui conținut, a acestor scopuri și vreri. Autoimpunerea legii este autonomia, *acordul* cu sine *însuși*, libertatea interioară a personalității în această bogăție și în această voință și acțiune puternice. Așa este, în fond, și personalitatea lui Kant, care-și autoimpune legea, personalitate bogată, puternică și liberă lăuntric.

Sublimitatea acestei personalități nu se opune, însă, sublimității cerului înstelat. Și cerul înstelat este sublim pentru noi, deoarece ne apare ca o existență infinit puternică și bogată, stăpinită, în același timp, de o lege proprie, unanimă și interioară, prin urmare, ca o existență liberă, vie.

Faptul că măreția voinței și acțiunii constituie valoarea etică necondiționată nu exclude, totuși, ca și succesul, reușita, plăcerea, pe scurt, trăirea plină liberă și neînfrinată să posede o valoare etică. Dar aceasta este una condiționată. Ea apare, cum s-a spus mai devreme, în măsura în care ceea ce trăiește plin în mine este demn să trăiască plin, în măsura în care este ceva ce aduce ființei umane o contribuție pozitivă,

* Vezi, în acest sens: „Problemele fundamentale ale eticii“, Hamburg și Leipzig, 1899, p. 57 și urm. (n.a.)

prin urmare, un moment al măreției interioare. Valoarea trăirii plenare neînfrinate este condiționată tocmai prin valoarea a *ceea ce trăiește* plinar.

O astfel de trăire neînfrinată vedem în frumosul non-sublim; de aceea este el frumos. Este frumos datorită acestui conținut etic valoros.

Dar, în sfârșit, trebuie să adăugăm: există și o asociere a măreției cu trăirea plenară neînfrinată. O atare asociere există în reușita prin *forțe* proprii, mai cu seamă în răsfringerea neînfrinată a unei forțe care depășește măsura comună sau a unei bogății ori a unei cooperări libere sau unanime în sine de forțe. Acolo unde găsim așa ceva, avem, concomitent, un sentiment al sublimului și unul al încântătorului, sau un sentiment în care contrastul dintre sublim și încântător se echilibrează.

Putem numai acest sentiment, sentiment al neutrilor, și anume al frumosului neutru în raport cu contrastul dintre sublim și încântător. S-ar putea chema și sentiment al frumosului perfect; perfect, pentru că el include, asociindu-le în unitate, ambele laturi posibile ale frumosului.

Sublimul etic și cel estetic

Celor spuse mai sus despre conținutul etic al sublimului le este necesar un adaos. Sublimul despre care vorbim aici este sublimul estetic. Acesta posedă acel *conținut* necondiționat valoros din punct de vedere etic. Totuși, prin aceasta, sublimul estetic nu devine autonomat *valoros etic*. El nu este, datorită acelui conținut, un sublim *etic*. Când Kant numește sublimă legea morală sau personalitatea care o poartă în sine, el are în vedere personalitatea *reală*. Această sublimitate a *ceva real* este sublimitate etică, adică ea este sublimitate pentru *judecata etică*. Sublimitatea estetică trebuie clar diferențiată de aceasta. Judecata etică se aplică întotdeauna

la real. Din contră, sublimul estetic este *empatizat*. Și ceea ce este empatizat este ceva abstract, deși este resimțit de mine în obiectul estetic. Este un *eu abstract*. Orice chestiune privind realitatea nu are ce căuta aici.

O asemenea empatie a unui eu abstract și a unei măreții a acestuia poate avea loc chiar unde contemplarea etică nu descoperă nimic sublim. Astfel, domeniul sublimului estetic cîștigă o întindere mult peste cea a sublimului etic. Contemplarea estetică descoperă sublimul, descoperă măreția sporită a unei voințe și acțiuni pretutindeni în natură, în formele arhitectonice, în ritm, în culoare, în sunete. Și-l descoperă, de asemenea, la oameni, acolo unde contemplarea etică nu-l mai găsește; ea îl descoperă în rău și în individul degenerat; ea îl descoperă, în primul rînd, acolo unde arta reușește să ofere nemijlocit contemplării estetice, perceptibil și expresiv, forța și bogăția de forțe care se poate regăsi și în asemenea indivizi.

Cum rezultă din cele spuse mai înainte, forța și măreția pot, mai ales la om, să aparțină unor domenii diverse. Ele sînt putere, bogăție, concentrare a acțiunii spirituale sau a voinței practice, ori putere de dăruire pentru o cauză, amploare a înțelegerii lumii reale sau a sesizării și modelării obiectelor fanteziei ș.a.m.d., după cum sublimitatea este, în funcție de conținut, de un tip sau altul.

Puterea și măreția a căror empatizare creează sublimitatea estetică se înfățișează, de altfel, în *natură*, ca măreție și putere a forțelor naturii, în arhitectură, ca măreție a forțelor abstracte pe care le atribuim formelor ei, în muzică, drept forța voinței, a tumultului interior și a răsfringerii acestuia, așa cum le găsim în tonuri.

Momentul tensiunii

Propria măreție abstractă pe care o găsim în sublimul estetic este una intensificată dincolo

de măsura vieții de toate zilele. Această intensificare abstractă a mea însumi se petrece, însă, la porunca obiectului. Ea este o *pretenție* pe care obiectul o ridică față de mine, dar pe care, totodată o ridic și eu față de mine însumi. Sublimul *pretinde* de la mine o *încordare* abstractă a esenței mele. Eu simt această pretenție și această încordare. Astfel, în sentimentul sublimității intervine un moment specific de tensiune. Eu simt că nu preiau în mine, mai corect spus, nu amplific în mine fără efort conținutul sublimului; eu nu fac față ușor și în joacă pretențiilor pe care obiectul le ridică față de mine. Sentimentul sublimității este, astfel, un sentiment de intensificare și extindere, și, totuși, concomitent, un fel de sentiment de restrângere.

Acest fapt a fost exprimat astfel: eu mă simt mic față de sublim. Exprimarea nu este corectă în ceea ce privește sublimul estetic. În contemplarea estetică eu nu mă simt, în general, „față de” obiect; nu mă compar cu el, nu măsoar eul meu real cu el. De aceasta sînt scutit în contemplarea estetică. E un lucru care rămîne departe în urmă. Așadar, nu mă pot simți *mic* față de obiectul estetic.

Dar prin această senzație de micime se pot înțelege diverse lucruri. În primul rînd: eu mă simt mic în *perceperea de către mine a datului senzorial*. Ceea ce trebuie să percep depășește capacitatea mea de percepere. De pildă, un ton crește și, în final, ajunge prea sonor. Pretinzînd să fie perceput de mine, el ridică față de mine o pretenție care intră în contradicție cu pregătirea mea naturală de percepere.

Dar asemenea dimensiune senzorială nu este sublimitate, ci, prin ea, eu sînt în general exclus din contemplarea estetică. Sunetul care supără urechea prin sonoritatea sa, lumina care orbește ochiul îmi îndreaptă privirea spre capacitatea mea senzorială și-mi anulează astfel condiția contemplării estetice, care constă în aceea că senzorialul nu există defel pentru mine de dragul lui în sine, ci se subordonează deplin conținutului,

astfel încît eu, prin senzorial, privesc numai la acest conținut și sînt eu totul dăruit lui.

Nu mai puțin, contemplarea estetică este anulată de abundența copleșitoare a ceea ce se oferă ochiului și urechii, de diversitatea care dezorientează, pe care trebuie s-o percep dintr-o dată și pe care nu o pot percepe dintr-o dată.

Aici este vorba despre obiecte care, prin mărimea lor *senzorială*, depășesc capacitatea de percepere *senzorială*. Dar eu pot să mă simt mic și altfel față de un obiect. Ceva sublim este pentru mine amenințător, el presupune un pericol pentru existența mea. Un exemplu este furtuna care se năpustește asupra mea amenințător, dușmănos. Eu o numesc, de aceea, îngrozitoare, înspăimîntătoare. Dar și această situație e în afara contemplării estetice. Trebuie spus din nou: în această contemplare eul meu real rămîne în urmă. Este, prin urmare, imposibil ca, în contemplarea mea estetică, acest eu real să apară primejduit sau lezat. Totodată, cu eul real dispăre în mod necesar și gîndul la tot ceea ce ar putea să i se întîmple plăcut sau dureros prin sublim. Numai contemplarea practică știe de asemenea lucruri, contemplarea estetică le ignoră.

Dar dacă eu mă mențin la contemplarea estetică a sublimului și dacă obiectul sublim îmi permite aceasta, atunci mă simt numai *mare*. În contemplarea estetică, eu sînt numai eul abstract empatizat în obiect. Dar pe acesta îl simt, în sublim, mare. Tocmai prin aceasta apare sublimitatea. Sentimentul sublimității este nu numai un sentiment al măreției, ci el este *pur și simplu* măreție. Numai acel sentiment al tensiunii interioare, sentimentul că mă ridic fără efort la propria mea măreție abstractă se fixează de sublim, cu atît mai mult cu cît acesta este un sublim specific.

Sublimul „negativ“

Din cele spuse, rezultă, totodată, că sublimul estetic în sine nu poate fi niciodată unul *neplăcut*. El este întotdeauna unul „pozitiv“, niciodată un sublim „negativ“. Este obiect al plăcerii, care *întotdeauna* se fixează de sentimentul propriei măreții.

Asta nu împiedică totuși ca sublimul estetic să poată deveni neplăcut în cadrul *conexiunii* estetice căreia îi aparține. Lucrurile se întâmplă astfel dacă în cadrul acestei conexiuni este inclusă nemijlocit o negație și, în primul rând, negația unui sublim.

Dar asta poate însemna două lucruri. Pe de o parte: în sublimul însuși sau legat nemijlocit de el pentru contemplarea estetică, de pildă într-o creație literară, se găsește totodată negația unei puteri sau măreții care s-ar putea afla în sublim și pe care eu aș cere-o de la el. Astfel, un mare criminal poate fi sublim negativ în literatură, nu fiindcă face rău sau ar putea să-mi facă rău, ci pentru că el poartă în sine însuși răul și contrazice o cerință pe care eu o am în privința lui. El are forță, iar această forță este sublim pozitivă și, prin urmare, valoroasă din punct de vedere estetic; dar îi lipsește acea forță care poartă numele de „simțul omeniei“ sau „simțul dreptății“. El neagă, prin el însuși și prin forța sa, cealaltă forță. În acel pozitiv există această negație. Și de aici poate lua naștere un sentiment al sublimității negative.

Dar aici nu acel pozitiv este temeiul sentimentului de sublimitate *negativă*, ci acest negativ care se fixează de el, legat de slăbiciune, de lipsă, de degenerare.

Sau, mai corect: acest negativ este temeiul negativului din sublimitate, adică este temeiul sentimentului de neplăcere care pătrunde în sentimentul sublimității. Dar în măsura în care sentimentul este negativ sau este sentimentul a ceva negativ, el nu este, tocmai, sentiment al sublimității. O lipsă nu poate fi baza unui senti-

ment al sublimității sau nu poate contribui la acest sentiment. Și, de aici, rezultă reciproca: dacă sau în măsura în care sentimentul sublimității negative este un sentiment al sublimității, el este în realitate un sentiment al sublimității pozitive, dar cu un adaos negativ sau care neagă, supără și lezează. Se menține și aici ce s-a spus mai sus: sublimitatea ca atare este pozitivă, adică plăcută. Cu alte cuvinte, sentimentul sublimității negative este un sentiment compozit, și anume compus din sentimentul de sublimitate și sentimentul de negație, din sentimentul de forță și sentimentul de lipsă, din plăcere și neplăcere. De aceea el este, ca toate sentimentele compozite, un sentiment nou, specific în raport cu componentele sale.

Relația negativului cu pozitivul în sublim

Dar aici trebuie adăugat neapărat: cu cât mai mare este într-un sublim negativ pozitivul, cu atât mai mult mă poate leza negativul sau negația. Cu cât mai mare este, de pildă, pozitivul unui criminal, adică forța sa, cu atât mai mult eu *cer* de la el și celălalt pozitiv; ridicarea rasei umane pe o poziție cere ridicarea individului în general, sau eu cer una pe baza celeilalte. Și cu cât este mai puternică cererea, cu atât mai mult supără neîndeplinirea, lipsa, degenerarea. Și astfel pot spune finalmente: forța supără, dar nu în sine, ci din cauza lipsei asociate ei. În realitate, nu supără, deci, forța, ci lipsa.

Noi numim criminalul *rău*. Dacă prin acest rău înțelegem ceea ce condamnăm lăuntric, atunci răul nu este ceva pozitiv, ci el este negația unui pozitiv pe care îl pretindem, nu este forță, ci slăbiciune, degenerare, moarte. Dar poate că noi cerem acel pozitiv din criminal cu intensitate sporită pe temeiul unei forțe existente în el, a unei energii sporite a voinței și acțiunii. Atunci, răul acesta este sublim. Este astfel datorită forței acesteia. Dar forța în sine este bună. Sublimi-

tatea unui rău este, aşadar, sublimitatea unui bine în sine, prin urmare, o sublimitate pozitivă în sine; ea se transformă în sublimitate negativă a răului prin negaţia binelui pe care noi îl pretindem, şi îl pretindem cu atât mai mult cu cât în rău există mai mult pozitiv, adică mai multă forţă*.

Alături de această posibilitate a sublimului negativ există, însă, o a doua. „Negativul“ despre care am vorbit pînă aici era lipsă, inexistenţă a unei forţe pe care noi o pretindem. Dar alături de lipsă stă răul, suferinţa adăugată unui sublim, intervenţia ostilă care-i ameninţă trăinicia şi efectul şi trăirea plenară. Alături de rău stă suferinţa. Poate suferinţa este adăugată sublimului printr-un act de voinţă. Atunci, acesta apare ca rău. Dar nu despre asta este vorba aici, ci despre suferinţă, în măsura în care un sublim este atins de aceasta.

Şi aici putem spune, din nou: suferinţa poate apărea cu atât mai mare cu cât mai sublim, adică: cu cât mai valoros pozitiv este acel ceva căruia ea i s-a adăugat. În orice caz, însă, nici aici nu suferinţa sau adăugarea ei reprezintă sublimul, ci elementul valoros pozitiv la care s-a adăugat.

În sfîrşit, trebuie să inversăm ceea ce s-a spus despre cele două tipuri de sublim negativ. Spuneam că noi simţim lipsa de care este legat ceva pozitiv sau o forţă cu atât mai mult cu cât mai sublim este acel pozitiv. Şi simţim suferinţa cu atât mai mult cu cât mai mare şi pozitiv valoros este acel ceva care a fost atins de ea.

Pentru ambele este valabilă reciproca. Sublimul poate deveni mai impresionant pentru noi în contrast cu lipsa sau cu răul legate de el; el poate deveni mai important pentru noi prin suferinţa de care a fost atins.

Cu cât însă acesta este mai mult cazul, cu atât devine sublimul negativ un sublim pozitiv,

* Vezi în acest sens: „Problemele fundamentale ale eticii“, Hamburg şi Leipzig, 1899, pag. 49 şi urm. (n.a.)

cu toate că unul structurat specific. În primul rînd, astfel se naşte sublimul *tragic*. Dar nu ne ocupăm încă de asta aici.

Şi trebuie să spunem, mai general: orice sublim negativ, sau orice negativ dintr-un sublim poate, ca orice negativ, şi, prin urmare, neplăcut în sine, să pătrundă în frumos. El poate deveni un moment important al frumosului în măsura în care el însuşi sau negativul din el se subordonează unui pozitiv din întregul obiectului frumos. Dar şi despre asta vom vorbi mai pe larg ulterior.

Capitolul al patrulea TIPURI DE SUBLIM

Tipuri fundamentale

În caracterizarea pe care am făcut-o mai sus marii personalități, ca puternică și bogată și în sine unitară sau liberă, există, în același timp, implicit, o primă deosebire față de tipurile fundamentale de sublim. Sublimul este *forța*; și *bogăția* sau bogata diferențiere a forțelor; și cooperarea mai multor forțe conform unei *legi* sau în vederea unui *scop*.

Această împărțire în trei este, însă, inclusă în diferențierea tipurilor de sublim, care rezultă din acea diferențiere a posibilităților senzației de cantitate, care a fost discutată în capitolul precedent.

Am reliefat sublimul intens, așa cum există acesta în sunetul puternic sau în *fortissimo*-ul din muzică, în puternica luminozitate a culorii, în forța năvalnică a acțiunii omenești.

Pe lângă acesta, însă, există un sublim al masei, de pildă al muntelui amplu, masiv.

Și există un sublim al rapidității, de pildă al fulgerului care brăzdează cerul; și un sublim al bogăției, al diversității, al diferențierii bogate, de pildă al unei mulțimi pestrițe care se agită dezordonat sau al unui tumult de luptă care se zvîrcolește sălbatic. Și mai există, în sfârșit, sublimul contradictoriului, sublimul conflictului

irezolvabil sau aparent irezolvabil, sublimul luptei, și chiar al luptei cu sine însuși, sau al tulburătoarelor forțe ale naturii.

Nu este nevoie să repet că orice asemenea sublim este mai mult sau mai puțin sublim în funcție de „profundimea” și de „amploarea” sa „psihică”.

Acestor posibilități ale sublimității li se opun însă altele, care par a avea un caracter complet contrar. Există, pe lângă sublimitatea a ceea ce izbucnește formidabil, și o sublimitate a ceea ce este ușor, liniștit, fără pretenții; pe lângă sublimitatea a ceea ce ni se impune vast și masiv, și o sublimitate a ceea ce este mic; pe lângă sublimitatea rapidității, o sublimitate a lentorii, a calmului; pe lângă sublimitatea bogăției și a contradictoriului în sine, o sublimitate a simplității și uniformității.

Aici pare a exista o contradicție cu cele spuse mai devreme. Sublimă este măreția; sentimentul sublimității este un sentiment de cantitate pozitiv. Ceea ce este ușor, lent sau calm, ceea ce este mic, simplu sau uniform, însă, este privit cantitativ ca negativ, în el există o lipsă a măreției.

În realitate, această contradicție nu există. Ea dispare, dacă ne gândim că aici nu mai sintem pe terenul senzorialului, ci pe acela al esteticului. Iar aici, chiar și ceea ce este, privit senzorial, mic, poate să apară mare, adică în el se poate exprima o măreție lăuntrică.

Măreție există în activitatea vitală viguroasă individuală; dar poate exista măreție, și există, poate, o mai mare măreție în profunditatea liniștită a sufletului, în acea interiorizare sau introvertire a întregii ființe, care nu se manifestă exterior puternic, sonor și zgomotos, ci își găsește expresia caracteristică în activități vitale exteriore domoale. Astfel se opun reciproc sublimitatea unui *fortissimo* și cea a unui *pianissimo*, sublimitatea culorilor strălucitoare și cea a nuanțelor discrete, sublimitatea furtunii și cea a ploii domoale pretutindeni în natură.

Și pe cit de sigur există măreție într-o acțiune rapidă, vioaie, la fel de sigur poate exista măreție în seriozitate, în demnitate, în reținerea calmă, în siguranța clară care se manifestă în mișcări lente și măsurate. Astfel, impune cascada năvalnică, goana norilor în furtună; nu mai puțin, însă, impune curgerea lină, alunecarea molcomă a norilor. Nu pentru că rapiditatea și lentoarea ar acționa în sine la fel, ci pentru că și în lentoare se poate manifesta o forță specifică, numai că una interioară.

Și astfel, pe de o parte, măreție există în diversitatea bogată sau în alternarea pestriță a evenimentelor, pe de altă parte, însă, nu mai puțin, în uniformitatea mereu egală cu sine, în cerul instelat, în marea calmă, în pustiu. Căpătăm de aici imaginea nu a unei lipse de viață, ci a unui infinit de bogat și infinit repetabil joc de forțe care se întrețes, prin urmare, într-o animație infinită, egală cu sine.

Sublimul calm

Această sublimitate a uniformității a fost adeseori reliefată în mod deosebit. Și, de fapt, uniformitatea are o importanță specială pentru sublim.

Și asta, mai întâi, dintr-un dublu motiv. Peste tot unde vedem reliefându-se puternic o activitate vitală individuală, precum în fulger, în bubuitul tunetului, există primejdia ca aceasta să înghită, pentru noi, întreaga viață a naturii, ca noi să ne abatem atenția de la aceasta, astfel încât ea să nu mai existe pentru noi. Atunci pare, și obiectiv, că întreaga viață a naturii amuțește în fața acestui eveniment sau acțiuni unice. Invers, dacă lipsește activitatea vitală unică puternic reliefată, dacă se menține, așadar, uniformitatea, atunci atenția poate rămâne îndreptată asupra întregii diversități.

Și astfel apare, în același timp, al doilea moment: dacă atenția rămâne îndreptată spre întreaga diversitate, atunci legătura de egalitate care

unește părțile diversității uniforme ne invită a progresa de la un eveniment la altul, nu astfel încât să-l pierdem pe unul în celălalt, ci astfel încât noi să concentrăm întregul într-o unitate simultană. Și, de aici, ne poate apărea o deosebită impresie de sublimitate.

Dar să privim lucrurile mai general. Prin cele spuse aici, am amintit, totodată, contrastul fundamental între cele două specii principale de sublim pe care le-am opus una alteia, adică între sublimul care, și senzorial privit, se înfățișează ca măreție, și sublimul care, la o astfel de privire, apare mai întâi ca micime sau lipsă de pretenții. Sonoritatea sau intensitatea, rapiditatea, bogăția de culori a exteriorizărilor vieții vizibile, toate acestea ne emoționează, însă, totodată, ne îndepărtează de interioritate și de bogăția interiorității care există sau poate exista în ceea ce se manifestă astfel. Ceea ce este domol, lent, uniform, din contră, ne conduce spre cele dintii; asta îngăduie reculegerea și liniștea necesară savurării acestora.

Putem desemna acest contrast drept contrastul dintre un sublim mai exteriorizat și unul mai interiorizat, sau drept contrastul dintre sublimul mai zgomotos și cel mai calm. Aici, sublimul exteriorizat nu trebuie luat în sensul mărimii senzoriale. Este, mai precis spus, sublimul care se *superficializează*. Și acesta din urmă va rămâne cu adevărat sublim în măsura în care în el se exprimă o interioritate și o profunzime a acesteia.

„Nemărginirea“ sublimului

Dar mai trebuie arătat un moment care, înainte de orice, este apt să împrumute o sublimitate deosebită „sublimului calm“. Bogăția sublimului poate fi nesfârșită, sublimul poate fi nemărginit. Spun că poate fi așa; dar asta nu înseamnă, precum s-a spus, că sublimul ca atare este infinit sau nemărginit. Astfel sint cerul instelat, noaptea, marea. Dar acestor obiecte sublime li se opun altele, cu o mărginire foarte precisă. Nu se poate

vorbi, de pildă, despre un infinit sau o nemărginire a imaginii plastice sublimă.

Numai într-un singur sens orice obiect sublim este infinit sau nemărginit, și anume în măsura în care el depășește oricum limitele acelui sentiment al propriei măreții pe care eu îl am de obicei, în afara contemplării estetice.

De altfel, trebuie să definim mai precis „nemărginirea”. Nici cerul înstelat, nici noaptea, nici marea nu ne oferă imaginea nemărginirii senzoriale. De asemenea, ele depășesc, în măsura în care sint obiect de contemplare estetică, limitele capacității de percepere senzorială. Privirea asupra mării, a nopții, a cerului înstelat îmi dă întotdeauna o imagine limitată, iar privirea repetată istovește ușor întregul în măsura în care acesta se oferă simțurilor mele. Poate că în mine se iscă dorința de a vedea mai mult. Dar această dorință e în afara contemplării estetice. Aceasta se mulțumește, conform naturii ei, cu vizibilul mărginit. Ea este dedicare completă față de ceea ce există, excluzând orice atare dorință.

În același timp, eu nu văd, desigur, în cazurile desemnate, vreo limită a obiectului. Nu văd nimic care să-mi spună că aici s-ar sfârși obiectul însuși. Doar în acest sens negativ obiectele pot fi pentru mine nemărginite.

De aici, însă, rezultă, în același timp, și ceva pozitiv. Eu capăt presimțirea forțelor și activităților vitale care circulă înăuntrul și în afara limitelor. Această „nemărginire” năzuiesc eu să epuizez empatizînd-o, să-o creez, deci, în mine însumi.

Astfel, în mine crește o tensiune deosebită, un moment de dor sau de nostalgie. Acesta nu este nimic altceva decît nostalgia individului de a trece dincolo de sine însuși, nostalgia după o sporită intensificare și extindere a sinelui, așa cum i se oferă. Este nostalgia mea, dar empatizată în obiect, resimțită în el și pornind de la el. Această nostalgie este caracteristica sentimentului sublimității „nemărginite”. Ea conferă acestei nemărginiri pecetea sa estetică specifică.

Dar o asemenea nostalgie nu apare numai în cazul acestor obiecte „nemărginite” spațial. Tot ce este ușor, lent, uniform, în general tot acel „sublim liniștit” poartă în sine ceva din asta. Și, pretutindeni, această nostalgie își datorează existența unui anumit fel de nemărginire.

Aici mai pot fi reliefate în special anumite momente subiective. Dat fiind că sublimul liniștit este liniștit, deci nu se dezlănțuie, nu se concentrează într-o unică acțiune, el include, pentru mine, infinite posibilități de activitate. Iar eu tind să epuizez în mod inconștient pentru mine însumi aceste posibilități infinite și nu pot, totuși, să le epuizez.

În acele obiecte nemărginite spațial amintite mai sus, această liniște este legată de nemărginirea spațială. De aceea, și pentru ele sint valabile cele spuse aici. În ele există asemenea infinite posibilități.

Dar, o dată cu aceste posibilități infinite, apare și un alt moment. Acelea sint, în primul rînd, posibilități abstracte, posibilități ale unor diverse exteriorizări vitale. Noaptea liniștită, de pildă, poate învălui orice, adică tot ceea ce ziua ne-ar dezvălui. Marea poate ascunde în adîncimea sa infinit de multe lucruri pe care le-aș putea vedea dacă aș putea coborî în străfundurile ei. Cerul înstelat ar putea să-mi reveleze, dincolo de privirea mea, alte minuni. Dar eu nu știu ce „ar” putea să-mi reveleze marea, noaptea și cerul înstelat. Astfel, aceste posibilități ascund tot atît de multe enigme. Eu pun sublimului liniștit întrebări care nu-și găsesc răspuns; eu cunosc doar un răspuns posibil sau altul. De aici, apare un fel de nostalgie.

Dar același lucru se petrece, cum s-a spus, și în cazul altor varietăți de sublim liniștit. Și privirea copilului, de pildă, în care există germenele a tot ceea ce ne poate părea valoros și sublim, fără ca noi să știm, totuși, ce va deveni acest germene, include în sine infinite posibilități și infinite enigme. Și copilul este, astfel, un sublim „nemărginit”.

Și sublimitatea copilului poartă în sine, de ac ee acest moment de nostalgie.

Totodată, în această sublimitate a copilului avem un exemplu privitor la contrastul deplin cu sublimitatea „sonoră” a activității vitale intense, rapide, puternice, bogat diferențiate conținutistic, și la orice contrast, și luptă și antagonism al activităților vitale.

„Lipsa de formă” a sublimului

Sublimul a mai fost definit în general ca lipsit de formă sau ostil formei. Sublimul, s-a spus, distruge forma. Din nou, s-ar putea ca prin aceasta să nu se înțeleagă ceea ce pare a se înțelege. Și sublimul are forma sa. Conținutul său este turnat într-o formă la fel ca orice frumos. Numai că tocmai aceasta este forma sublimului, nu cea a frumosului *incântător*; prin urmare, nu forma liberei și neînfrinatei trăiri plene.

Dar, evident, tocmai la această formă s-au gândit cei ce au spus că sublimul ar fi ostil formei. Și, în realitate, sublimul pulverizează această formă. Asta e valabil mai ales în privința giganticelor răbufniri ale văzduhului și a sublimului luptei lăuntrice și al disonanței. Acele expresii vizau, înainte de toate, aceste fenomene.

Dar „lipsa de formă” poate fi luată în alt sens, și anume, ca încă nedezvoltare, ca nediferențiere, ca simplitate care poartă în sine încă multe posibilități nediferențiate; atunci noaptea, marea, pustiul sînt „informe”; la fel, sublimitatea copilului poate fi definită ca una lipsită de formă.

Sublimul forței asociate

Mai trebuie pomenit aici încă un tip de sublimitate, cea care se află între cea activă, adică cea care se manifestă zgomotos, și cea interioară, liniștită. Este sublimitatea a ceea ce *anunță* o forță care izbucnește și-și face loc; sau sublimitatea forței

care se reprimă în sine, a tensiunii lăuntrice ce apare între impulsul spre exteriorizare și efortul sau constrângerea de a rămîne în sine. Numeam furtuna sublimă; este o sublimitate a forței care izbucnește. Și natura de după furtună este sublimă, din motivele arătate mai sus: natura se reculege, și ne reculegem și noi, după ce am fost tîrîți de acea forță care izbucnește, și căpătăm imaginea unei vieți și mișcări multiforme și lin active în natură, ca și a infinitelor posibilități vitale.

Dar sublimă este de asemenea, cu toate că în alt fel, și natura dinaintea furtunii, calmul de dinaintea izbucnirii, amenințarea, presimțirea a ceea ce se va întîmpla, și se anunță, și se pregătește.

Și sublime sînt în pictură sau sculptură nu numai formele născute din pasiune, ci și, sau în mai mare măsură, plămuirile — de pildă, cele ale lui Michelangelo — în care se exprimă tumultul interior zăgăzuit, puternic reținut.

Sublimitatea contrastului nemijlocit

În sfîrșit, mai amintesc aici dubla specie de sublimitate care rezultă din contrastul dimensiunilor. Aici ne întîlnim din nou, într-un mod specific, cu contrastul dintre sublimitatea mai ostentativă și aceea mai liniștită și mai interiorizată.

Contrastul dimensiunilor a fost tratat în raport cu problema esenței și a semnificației estetice a „subordonării monarhice”. Aici, însă, în raport cu sublimul, această subordonare capătă o nouă înfățișare.

Mai întîi amintesc ce am mai spus: faptul că ceva contrastează cu mediul său și, prin urmare, este nou în comparație cu el, faptul că eu nu sînt pregătit de mediul respectiv să-l receptez, că nu mă aștept la el și, prin urmare, sînt surprins, nu reprezintă în sine vreun spor de valoare a celui nou, a ceea ce surprinde ș.a.m.d., deși aceasta poate spori efectul a ceva valoros în sine, pe moment, adică în momentul apariției sale. Nimic

nu devine în sine măreț, semnificativ, important, prin aceea că uimește. Uimirea în sine, producerea de efect sau țintirea spre efect, în acest sens, nu este deloc o acțiune estetică sau artistică. Valoarea estetică este tocmai valoare intrinsecă. Dar nimic nu capătă o valoare proprie, nimic nu devine bun sau mai bun decât este în sine, prin elementul de surpriză al apariției sale.

Dar contrastul *poate* include, firește, un adaos la valoarea estetică. Numai că aici trebuie să trecem dincolo de faptul brut al contrastului și să ne îndreptăm privirea spre ceea ce există în contrastant, asupra tipului de viață și de activitate vitală.

Dar aici trebuie distinse cele două posibilități care au fost deja distinse anterior. Pe de o parte, contrastul este mare și nemijlocit. Luăm ca exemplu în acest sens, ca și mai înainte, muntele care apare brusc, pe nepregătite, dintre munții mai scunzi, uimind și contrastind nemijlocit, prin urmare, cu mediul său.

Acest munte n-ar contrasta, pentru noi, cu înălțimile mai joase dacă nu l-am raporta la acestea, deci dacă l-am cuprinde într-o unitate cu regiunea deluroasă. În acest caz, însă, el formează cu aceasta o conexiune vitală unică sau un individ unic. Iar în legătură cu acest individ dobîndim, din acel contrast, o imagine de un tip specific: aceasta pare să creeze muntele, printr-un impuls unic, brusc, violent, din înălțimile și depresiunile blînde și domoale, așadar, din activitățile vitale moderate și liniștite, într-un punct nemijlocit. Muntele cel înalt nu apare dintr-o desfășurare de forțe care există deja și care suferă acum o simplă adăugire, el apare din concentrarea întregii forțe în acest punct, dintr-un *efort* concentrat aici și intensificat astfel, dintr-un *impuls* mai violent decât ar fi fost nevoie pentru evidențierea tocmai a acestui munte, dacă apariția acestuia ar fi fost deja pregătită. Individul trebuie să se *smulgă*, printr-un atare impuls, din acțiunea sa liniștită de pînă acum, pentru a

crea într-un anumit loc acest munte care domină totul.

Aceasta este semnificația estetică specifică a contrastelor puternice nu numai aici, ci și în general. Ea constă în general din această impresie a unui *tur de forță* deosebit. Și contrastul dintre un *fortissimo* brusc și *piano*-ul precedent conferă *fortissimo*-ului o sporită semnificație estetică nu pentru că acesta surprinde, ci pentru că în el există un impuls deosebit de puternic, pentru că viața care se manifestă lin în *piano* pare a avea nevoie de o hotărîre deosebit de puternică pentru a se smulge din calm și a izbucni năvalnic, fără vreo pregătire, în acest punct anume.

Ca și în cazul muntelui, și aici sublimitatea, care rezultă dintr-un contrast puternic, este mai zgomotoasă, este sublimitatea unei exteriorizări vitale.

Sublimitatea contrastului mediat

Acestei sublimități i se opune aceea întemeiată pe contrastul mediat. Să transformăm acum din nou, cum am făcut mai înainte, acel munte înalt în culmea cea mai înaltă a unui masiv muntos care prezintă și alte culmi înalte. Apariția acestui munte este pregătită. Ea nu are nevoie de manifestarea momentană a unei forțe violente. Dar înălțimile mai joase formează acum, cum am văzut deja, o unitate mai deplină cu cel mai înalt vîrf. În timp ce, în cazul precedent, pentru contemplare, muntele care se înalță nemijlocit pare a amenința să se izoleze, iar unitatea între el și dealurile împrejmuitoare pare a se distruge și individul a se descompune, aici întregul se înfățișează ca un individ mai desăvîrșit în sine. El este deja așa ceva datorită posibilității sporite de comparație pe care o presupune contrastul mai mic al dimensiunilor. Devine și mai mult așa ceva, dacă presupunem că și spațial el reprezintă o masă compactă.

Astfel, mai cu seamă *forța* întregului apare ca una deosebit de unitară. Această *forță* unitară apare concentrată în vârful cel mai înalt. Ea este una și aceeași *forță* care produce, în *progresie constantă*, virfuri din ce în ce mai înalte și, în cele din urmă, și acest cel mai înalt virf. Noi căpătăm impresia unei *forțe* care este atât de mare încât poate, după formarea munților mai mici și mai mari, și anume *fără* vreun nou impuls de *forță*, produce din sine această cea mai înaltă înălțime.

Astfel, muntele înalt printre alți munți înalți dobândește o sublimitate, ca să zicem așa, mai sublimă. Ea este mai sublimă datorită calmului său.

Aici, cum se vede, s-a spus în definitiv, cu alte cuvinte, același lucru care mai devreme a fost exprimat astfel: partea dominantă a unui întreg merită, pentru noi, cu atât mai mult să domine, cu cât cele dominate sînt mai importante în sine, cu cât este ea legată mai strîns și mai nemijlocit, pe de altă parte, cu acestea, în unitate. Aceste două condiții ale demnității de a domina sînt întrunite de muntele care domină munții înalți din jur.

Capitolul al cincilea SENTIMENTE ESTETICE COMPOZITE

Complicarea sentimentului și fuziunea sentimentelor

Printre modificările sentimentului de plăcere despre care a fost vorba în primul și al doilea capitol a fost evidențiat în general sentimentul care apare atunci cînd într-un obiect contradicția, antagonismul, disonanța, pe scurt, condițiile neplăcerii se subordonează condițiilor plăcerii. Aici, spuneam, sentimentul de plăcere preia în sine din ce în ce mai mult o coloratură străină, adică una de neplăcere. Mai tîrziu s-a pus întrebarea cum se petrece trecerea de la plăcere la neplăcere, atunci cînd sonoritatea unui ton crește tot mai mult. Răspunsul a fost că această trecere se petrece printr-un sentiment care este în același timp de plăcere și de neplăcere. În fine, s-a arătat că și sentimentul sublimității negative este un sentiment care e, în același timp, de plăcere și de neplăcere.

Asupra acestei combinații de plăcere și neplăcere revin aici. În primul rînd, însă, mă voi limita la considerații generale.

Sentimentele pot fi legate sau unificate în moduri diferite. Eu am, de pildă, sentimentul certitudinii plăcute sau al năzuinței vesele. Aici, plăcerea și certitudinea, respectiv plăcerea și năzuința, sînt nuanțe perfect diferite și incompa-

tabile reciproc ale sentimentului meu. Ele se comportă reciproc precum înălțimea și timbrul sunetului. Aceste sentimente se „contopesc” la fel de puțin precum se contopesc înălțimea tonului și timbrul său într-un sunet. Fiecare calitate senzitivă rămâne ceea ce este. Asocierea lor poate fi definită drept complicitate a sentimentului.

De aceste complicități ale sentimentului trebuie, însă, să distingem acele asocieri în care sentimentele asociate aparțin aceleiași serii sau aceleiași continuum de sentimente și care, în cadrul acestuia, se află în contrast unele cu altele.

Aici, însă, apare mai întâi posibilitatea nesiguranței sentimentului, care oscilează între afirmare și negație. De acest tip este oscilația între sentimentele de afirmare și negare, sau de plăcere și neplăcere.

Dar de aceste ezitări ale sentimentului se deosebesc cu totul contopirile de sentimente sau sentimentele de contopire. Și ele sînt asocieri de sentimente contradictorii din punct de vedere calitativ. Dar, în locul ezitării, la ele apare unificarea nemijlocită, confluența într-un sentiment unic nou.

Această contopire de sentimente este analogă contopirii tonurilor în sunet. Așa cum „contopirea tonală” înseamnă că mai multe percepții sonore colaborează la producerea unui conținut perceptiv unic nou, această contopire de sentimente înseamnă că, la fel, condițiile unui sentiment și cele ale unui sentiment contrar produc împreună un sentiment unic nou.

Dar aici trebuie făcută din nou o distincție. Contopirea poate fi una totală și una parțială. Un exemplu de contopire totală este atunci cînd motivele de afirmare și de negare a unei judecăți se unesc pentru producerea sentimentului indiferenței logice, adică a posibilității ca judecata să fie valabilă și, de asemenea, să nu fie valabilă; sau cînd motivele de voință și de non-voință a aceleiași acțiuni se unesc în sentimentul indiferenței volitive, al oscilației neutre între voință și non-voință.

În aceste exemple de contopire totală a sentimentelor, sentimentele care se topesc *dispar* în favoarea unuia *median*.

În alte cazuri, sentimentul care rezultă este o modificare a unuia dintre cele două sentimente prin celălalt, sau, mai exact spus, prin condițiile celuiilalt.

Un exemplu în acest sens este sentimentul verosimilității; sau cel al neverosimilității. Primul este un sentiment de afirmare, al doilea — unul de negare; dar, în primul, afirmația este aplatizată pînă la simplă verosimilitate pe baza negației, iar în al doilea, negația suferă același proces pe bazele afirmației.

Sentimente combinate sau compozite

De aceste sentimente de contopire, în care contopirea este totală, se deosebesc sentimentele de plăcere-neplăcere, care apar în măsura în care condițiile neplăcerii pătrund în condițiile plăcerii. Și aici se naște un sentiment nou; dar un sentiment în care sentimentele contopite se mențin în continuare, juxtapuse.

Aceste sentimente sînt acelea pe care obișnuim să le definim drept sentimente compozite. Ele ar putea fi numite și sentimente întreșute. Dar nu există vreun motiv presant pentru înlocuirea termenului de „sentiment compozit” cu altul.

Asemenea „sentimente compozite” ar putea trezi nedumeriri. S-ar putea crede că atunci cînd condițiile plăcerii există simultan cu condițiile neplăcerii n-ar fi de conceput decît două posibilități: ori condițiile plăcerii și cele ale neplăcerii își potentează, respectiv își anulează reciproc efectul, și astfel apare un sentiment median; ori trebuie să aibă loc o oscilare între ele două. Din contră, ar fi de neconceput ca eu să simt în același timp plăcere și neplăcere.

În orice sentiment, se poate continua, eu mă simt *pe mine*; acest eu, însă, este unul singur;

eu nu mă simt în unul și același moment în feluri diferite; de asemenea, nu mă pot simți, prin urmare, net contradictoriu în unul și același moment. Pot face asta la fel de puțin pe cit, în unul și același moment, pot vedea un obiect opus colorat, de pildă, în negru și în alb. Un obiect poate oscila între alb și negru sau se poate ca negrul și alb să se combine într-un colorit intermediar, cenușiu; dimpotrivă, este imposibil ca el să fie, pentru perceperea mea, în același timp și alb și negru. Astfel există, pentru sentimentele simultane și opuse, numai două posibilități: rivalitate sau unire într-un intermediar.

Totuși, la baza acestei reflecții poate sta înțelegerea greșită a unității eului; în realitate, eul pe care eu îl resimt nemijlocit în fiecare clipă a vieții mele, sentimentul eului sau eul sentimentului, este *unul singur*. Dar asta nu-l împiedică să fie, în același timp, unul multiplu. Eul poate, ca o unitate complet nedespărțită, să se disocieze sau să se „diferențieze”, în același timp, într-o pluralitate. Și face asta mereu.

Să presupunem că văd un obiect alcătuit din părți diferite, ce acționează în mod contrar asupra sentimentului. Eu percep acest obiect în întregime. Dar asta nu împiedică, după cum știm, ca eu să cuprind sau să apercip, în același timp, diferitele părți relativ *în sine*. Numai că eu le ordonez, totodată, tocmai prin faptul că le contemplan în sine, în întreg sau le subordonez acestuia.

- Făcând această, eu mă găsesc nemijlocit „pe mine”, conform conștiinței mele nemijlocite, raportat launtric la întreg, mă descopăr concentrând acest întreg într-un act unic al activității mele perceptive; în același timp, mă descopăr, în interiorul acestui act unic, raportat relativ la fiecare dintre părți în sine. Mă simt ținând launtric într-un mod foarte simplu spre întreg și mă simt, în același timp, ținând spre una sau alta dintre *părțile individuale*; mă simt launtric *activ într-o direcție unitară și, în același moment, într-o direcție diferită și divergentă*; mă simt,

astfel, nu pe rând în fiecare, ci simultan în toate. Eu descopăr feluritele acte perceptive ordonate și subordonate unui act unic de percepere. Această stare de lucruri ne-a fost cit se poate de exact descrisă în capitolul al treilea al primei noastre secțiuni.

Dat fiind însă că eu, după mărturisirea conștiinței mele nemijlocite, mă simt unitar și, în același timp, divizat în *acțiunea mea apercipitivă*, la fel mă simt, unitar și, în același timp, divizat în participarea mea pozitivă și negativă, adică în plăcerea și neplăcerea mea. Asta înseamnă: prin faptul că eu cuprind întregul ca întreg, mă simt atras de întreg așa cum poate întregul să mă atragă; iar prin faptul că eu cuprind, în același timp, părțile individuale în sine, mă simt atras de aceste părți, așa cum părțile, conform naturii lor, mă atrag. Totodată, și aici are loc ordonarea și subordonarea. Felul în care părțile mă atrag este ordonat și subordonat felului în care mă atrage întregul; prin urmare, eu nu am un sentiment unitar față de întreg și, juxtapuse, diferite sentimente față de părți, ci am un sentiment unic, dar *în* acesta am sentimente felurite și contradictorii; eu simt în continuare unitar, dar mă divizez, în același timp, fără prejudicierea acestei unități și în interiorul ei, în certitudini senzitive contrare.

Sentimentele compozite ca diferențieri ale sentimentului

Această situație se lămurește mai ales dacă presupunem că obiectul privit apare pentru mine succesiv. Iau ca exemplu melodia. Ea este un întreg; iar acest întreg, ca întreg, trezește un sentiment specific. Dar acest întreg este, totodată, o împreunare de părți mai mult sau mai puțin autonome; și, de asemenea, eu sesizez aceste părți relativ în sine. Fac asta în mod succesiv, însă, cum am spus mai înainte, nu astfel încât de fiecare dată să pierd o parte în alta, ci preiau o parte după alta pentru ca, în final, să obțin laun-

ric întregul. Aici, părțile nu se *contopesc*, de pildă, într-un întreg nediferențiat, ci pentru mine ele rămân separate sau rămân obiecte relativ autonome ale apercepției mele.

Prin urmare, în această contemplare atotcuprinzătoare a melodiei, eu am, în cadrul sentimentului global, valabil pentru întreaga melodie, o pluralitate de sentimente relativ autonome față de părțile individuale. Eu am, în funcție de structura acestora, un sentiment de libertate și un sentiment de constrângere, de ușor și de greu, de progresie și de reținere, de mai mare sau mai mică consonanță, respectiv disonanță. Numai că toate aceste sentimente se ordonează într-un sentiment global, și anume, în sentimentul pe care-l am față de întreaga melodie.

Această situație am putea-o desemna, pe urmele noțiunii mai înainte stabilite de „diferențiere”, prin termenul de „diferențiere a sentimentului”. Sentimentele unitare pot fi, în același timp, multiplu diferențiate; sentimentul față de melodia desăvârșită este unul diferențiat sau un sentiment de diferențiere.

Aceste sentimente diferențiate sau — cu termenul mai uzual, întrebuințat mai înainte — aceste sentimente compozite ne apar, în definitiv, mai puțin străine, dacă ne amintim de cele analoge din domeniul *percepției*. Sentimentul compozit corespunde culorii mixte, de pildă, roșul-gălbui. Spuneam mai sus că un obiect nu poate fi văzut simultan negru și alb. La fel de puțin poate fi el văzut, totodată, roșu și galben. Însă îl pot vedea roșu-galben. Și, în acest caz, el este, într-un fel, și roșu și galben în același timp. La fel pot, de asemenea, să mă simt în același timp, bine- și prost-dispus, adică nu bine-dispus și prost-dispus, ci bine-prost-dispus. Așa cum roșu-gălbuiul este o culoare unitară nouă și, totuși, roșu și galben în același timp, la fel sentimentul de plăcere-neplăcere este un sentiment nou, care înză închide în sine, în același timp, plăcere și neplăcere; plăcerea și neplăcerea sînt momentele opuse din noul sentiment unitar.

Sau o altă comparație, poate mai convingătoare: este imposibil ca eu să simt în același loc de pe limbă gustul dulce și pe cel acru, însă pot să am în același timp gustul dulce-acrișor. Acesta nu este nici dulce, nici acru, dacă prin acestea se înțelege ceea ce numim de obicei dulce și acru. Dulcele-acrișor nu are gustul dulcelui, și nici pe cel al acruului, el are o nouă calitate pe care oricine o recunoaște și care e definită tocmai prin cuvîntul „dulce-acrișor”. Aici, dulcele și acruul sînt nu *părți* ale gustului unitar, ci *momente* din acesta.

În același sens, pot fi conținute într-un sentiment unitar plăcerea și neplăcerea ca momente în care sentimentul se disociază, în cazul oricărei unificări. Și un sentiment poate fi dulce-acrișor sau dulce-amăru. În plăcere se poate ascunde ceva din neplăcere, fără ca, astfel, plăcerea să fie anulată de neplăcere sau invers. În acest caz, nu putem spune că noi simțim concomitent plăcere și neplăcere. Căci și aici e valabilă observația: plăcerea pe care o simțim în asemenea sentimente de plăcere-neplăcere nu este plăcerea pe care o simțim atunci cînd simțim numai plăcere, iar neplăcerea nu este neplăcerea pe care o simțim atunci cînd simțim numai neplăcere. Plăcerea nu este amuzantă (*lustig*), iar neplăcerea nu este morocănoasă (*unlustig*), ca de obicei, ci noi avem un sentiment nou; numai că acesta închide în sine, ca momente care se diferențiază, neplăcerea și plăcerea.

Mai trebuie să adăugăm ceea ce am constatat mai devreme, și anume că, în această neplăcere plăcută sau plăcere neplăcută, plăcerea apare mai expresivă și că agreabilul (*Lustvolle*) ne cuprinde mai puternic și poate acționa mai profund asupra noastră.

Sentimentul înduioșării

Asemenea sentimente de plăcere-neplăcere pot fi, cum am văzut deja, de tipuri foarte diferite. Dar aici trebuie arătate în special câteva posibi-

lități semnificative mai cu seamă din punct de vedere estetic și net caracterizate.

Menționez, în primul rînd, un sentiment de plăcere care pare cît se poate de impropriu aici: sentimentul înduioșării. Dacă este mai pronunțat, în el există ceva întristător de care noi ne eliberăm cu plăcere.

Îmi explic aceasta prin *temeiurile* înduioșării. Ne înduioșează inocența, încrederea copilului, dăruirea naivă, resemnarea voioasă, bunătatea fără pretenții, de asemenea, satisfacerea completă a corințelor celor de al căror noroc ne bucurăm din inimă.

În toate acestea se satisface o trăsătură firească a propriei noastre ființe. Dar, în același timp, simțim lipsa unui moment, și anume, a luptei, a împotrîvirii, a efortului interior, a tensiunii, a impulsului spre concentrarea forței noastre. Nimic nu ne lezează; totul este bine; numai că, tocmai, prea bine, prea simplu, prea imediat satisfăcător. Aici rămîne nesatisfăcut imboldul de a începe ceva, de a suferi rezistența a ceva și de a exercita noi împotrîvire, de a înfrunta, de a avea ceva care să ne pună în față o sarcină, o realizare pretinsă de la noi. Acestui imbold i se opune moliciunea, elementul care înmoaie poziția interioară; noi îl simțim ca pe o slăbiciune, ca pe un gol, astfel încît uneori ne rușinăm ulterior de sentimentul de fericire. Și în însuși sentimentul de fericire simțim acest negativ, această condiție a neplăcerii. Ceea ce ni se oferă este, negreșit, temeiul celei mai pure plăceri; dar, alături de aceasta, se manifestă ceea ce noi *sîntem* și sîntem obișnuiți să fim. Iar noi vrem să fim mai mult și ne simțim întrucîtva diminuați. Și *putem*, fără îndoială, să fim oîminuați, moleșiți și istoviți prin cultivarea înduioșării.

Înduioșarea poate, însă, avea și un caracter diferit. Poate exista în ea și nostalgie, și anume nostalgia de a fi la fel de simpli, naivi, copilărește încrezători și devotați, de a ne putea bucura și noi de fericire.

În aceste cazuri, momentul arătat mai sus al înduioșării pare anulat. Cum ne putem simți întristați în fața înduioșătorului dacă el este obiectul *nostalgiei* noastre? În realitate, aici nu e vorba de nici o contradicție. La urma urmei, amîndouă provin din aceeași sursă. Nu putem simți nostalgia de a fi ceea ce *sîntem*. Așadar, sîntem *altfel*. Există în noi ceva care se opune *dăruirii* depline față de ceea ce este pur copilăros sau naiv, plăcerii pentru ce este simplu. Dar asta este tocmai necesitatea luptei, care există în natura noastră, necesitatea contradicției sau a conflictului, a negației împotriva căreia luptăm și în care ne putem încorda cu forță.

Sentimentele de nostalgie și de melancolie

Aici am pomenit din nou despre nostalgie, pe care, de altfel, am întîlnit-o deja ca element posibil al sublimului. Acesta este sau poate fi un categoric sentiment compozit. Există o nostalgie sfișietoare, o năzuință înverșunată după ceva ce nu posedăm, un puternic sentiment de lipsă. Acest sentiment de nostalgie este un cert sentiment de neplăcere. Dar există și o nostalgie care se obișnuiește cu gîndul la ceva dorit cu înfocare, iar acest lucru e anticipat în gînd și, poate, savurat în gînd. În același timp, rămîne, totuși, ceva dorit cu ardoare; și de aici apare un specific sentiment neplăcut de fericire.

Dar aici nu ne interesează propria noastră nostalgie *după* un obiect, ci aceea pe care noi o resimțim *în* empatia *într-un* obiect.

De acest fel era nostalgia care există sau poate exista în sublim. Am definit nostalgia pe care o simt în fața mării infinite ca nostalgie care se revarsă în ceea ce există în ea. Și aceasta este nu numai o nostalgie după, ci, în același timp, în obiect. Marea mă atrage, cînd o contemplu, în tot mai depărtate străfunduri. Astfel, nostalgia mea este ceva care provine din mare și, deci, care există în ea.

Astfel, pot deveni nostalgic prin faptul că mă transpun în peisaj și particip lăuntric la viața lui; sau, pentru mine există nostalgie într-o culoare, de pildă, în violetul deschis. Sint cuprins de ceva ca presimțirea unei fericiri, a unei mulțumiri calme pe care o caut cu ardoare. În presimțire, eu *posed*, în același timp, această mulțumire. Și eu simpatizez cu nostalgia, cu această forță a năzuinței spre depărtări; iar această simpatie este fericire, ca orice simpatie. Totuși, în același timp, orice atare nostalgie poartă în sine un moment de neplăcere, dat de nesatisfacerea nostalgiei.

Așa cum nostalgia privește înainte, melancolia privește în urmă. Vorbim, mai ales, despre *amintirea melancolică*. Ea poate fi melancolie dulce; este astfel dacă pierderea și-a pierdut amărăciunea și rămâne numai libertatea spirituală ca, retrospectiv, să-ți însușești din nou lăuntric ceea ce ai pierdut și să te bucuri de el: „totuși, l-am avut odată”. Și trecutul meu îmi aparține și-mi poate deveni prezent; iar binele trecut este unul pe care nimeni nu mi-l poate fura. Este un fapt care prin nimic pe lume nu va putea fi desființat retroactiv. Cu toate acestea, rămâne, totodată, faptul negativ că ceea ce a trecut nu mai este prezent.

Capitolul al șaselea TRAGICUL

Intensificarea plăcerii prin negație

Cu ceea ce s-a spus mai sus despre plăcerea care poate exista în melancolie, nu s-a spus încă totul. Eu pot nu numai să mă bucur și acum de ceea ce am pierdut, ci, într-un fel, mă bucur de el mai tare. Faptul că s-a pierdut îmi face valoarea lui impunătoare. Faptul că s-a pierdut poate intensifica durerea, dar și plăcerea. Poate că prețuiam ceea ce am pierdut mai puțin sau deloc atita vreme cât îl posedam.

Cu aceasta, ajungem la un punct pe care l-am mai atins. Spuneam că dacă ceva sublim sau pozitiv valoros poartă în sine o lipsă sau suferă o intervenție vătămătoare, vătămarea sau intervenția, pe scurt, negația poate să exercite un efect neplăcut cu atât mai puternic cu cât e mai valoros pentru noi sublimul sau pozitivul. Se poate, însă, și invers, ca prin negație să fie intensificată capacitatea de impresionare a pozitivului, capacitate proprie negației.

Despre ultima situație este vorba aici. Cum s-a spus, valoarea a ceea ce am pierdut îmi devine mai impunătoare. Adaug de îndată: și valoarea unui obiect valoros care este doar vătămat îmi devine mai impunătoare. Intervenția în existența valorii sporește prețul ei.

De altfel, de aceasta țin diverse aspecte. Un proverb spune: „*de mortuis nil nisi bene*”. Despre

morți trebuie spus numai *binde* ce poate fi spus. „Trebuie” înseamnă de fapt: asta corespunde simțămîntului nostru firesc. Mortului i s-a întîmplat tot ceea ce este mai rău, pentru noi: faptul de a nu mai fi. Și asta ne face să fim blinzi cu el.

Și ne simțim împăcați cu criminalul, dacă și-a îndurat pedeapsa. Îi luăm apărarea, ne apare într-un fel transformat, dacă pedeapsa ni se pare prea aspră.

Astfel, toate suferințele se împacă cu cel care le suferă, adică binele din ele ne apare mai impunător; acesta sporește aprecierea noastră.

Numim acest sentiment al aprecierii și compătimire sau milă. Astfel, am spus, în același timp: compătimirea nu este pur și simplu compătimire, ci este, totodată, și prețuire. Îl putem compătimi pe acela care, fără compătimire, n-ar fi obiect de apreciere. Dar prin faptul că simțim compătimire noi efectuăm o apreciere. Totodată, în sentimentul de compătimire există ceva din suferință, adică din neplăcere.

Tragicul și legea „stagnării”

Cu aceasta, am ajuns la sentimentul tragicului. Ca un moment esențial al acestuia sau ca *momentul* esențial a fost definită compătimirea. Poate că acest termen nu este perfect adecvat. În orice caz, cuvîntul „compătimire” nu este foarte limpede. Se poate înțelege și că sentimentul tragicului este înjosit, dacă este identificat cu cel de compătimire. Dar numele nu intră în discuție aici.

Dar, oricum i s-ar spune, e neîndoielnic că suferința aparține tragicului; și plăcerea tragică specifică este legată de suferință.

Cum însă poate fi legată ea de aceasta? Lămuriri în acest sens furnizează, în primul rînd, cazurile arătate mai sus. Suferința sau, mai general spus, intervenția în existența valorii intensifică sentimentul acestei valori. În același timp, ea conferă acestui sentiment un caracter specific, un gust special serios.

„Dar faptul că suferința intensifică sentimentul de valoare se petrece după o lege generală. O definesc drept legea „stagnării psihice”: este un fenomen psihic, de pildă, o conexiune de idei, frînat, tulburat, întrerupt în desfășurarea sa firească, astfel încît mișcarea psihică stagnează, adică ea se oprește și înălțimea ei crește tocmai în locul în care s-a produs frînarea, tulburarea, întreruperea.

Sau, cu altă formulare: presupun că resimt ceva. Dar ceea ce resimt eu nu este întreg, ci numai o parte; este o trăire parțială care, conform naturii sale sau unei legi psihologice universale, trimite spre o întregire sau împlinire. Această întregire sau împlinire, însă, nu devine parte a trăirii; sau acesteia îi devine parte o „întregire” care, prin natura sa sau natura spiritului, nu-i e proprie. Așadar, trăirea în ea însăși rămîne neîmplinită sau pare asociată cu ceva străin. În acest caz, privirea mea interioară rămîne la trăirea parțială, ea se fixează mai cu seamă la punctul unde trebuia să survină întregirea sau împlinirea, la ceea ce trimite la aceasta sau o reclamă; ea se fixează aici cu forță sporită.

„Privirea”, spun eu, se fixează la acest punct. Asta vrea să spună că: atenția se menține la acesta și se concentrează asupra lui; ea face asta în mai mare măsură decît dacă nu ar fi existat această lipsă sau acest element străin, dacă, prin urmare, trăirea s-ar fi împlinit. Pe scurt, atenția „stagnează”, ca și apa care, curgînd la vale, este stăvilă de un dig.

Am văzut mereu, de pildă, într-un loc anume de pe peretele camerei mele, un tablou. În acest caz, acest tablou „aparține” pentru mine peretelui și locului respectiv. Apoi, dintr-o dată, tabloul dispăre din locul știut. Atunci perceperea peretelui nu se mai împlinește așa cum ar fi trebuit să se împlinească în mod firesc. Urmarea este că locul gol mă izbește; năvălește asupra mea, dobîndînd o greutate psihică sau o mărime psihică cu totul alta decît înainte. El are pentru mine o importanță psihică mai mare decît ar fi avut

esteticii

sau stabilite de estetică nu sînt (...) pentru
ora să li se subordoneze. (...) Acolo, însă, unde
e deplină necesitate interioară, acolo unde, în fond,
ă eroarea — și nici un artist nu este, în fond,
acolo pot fi folosite reflecțiile asupra con-
ora esteticii, pentru a se evita căile ocolite sau
stă nici un artist care să nu reflecteze asupra
Ceea ce înseamnă că toți artiștii, chiar și aceia
ca, o profesază.”

TH. LIPPS

Înainte un asemenea loc gol și, de asemenea, decât a avut locul mai înainte, când era „umplut” cu tabloul.

La fel, în cazul trăirilor despre care am vorbit mai sus — distrugerea unui obiect de valoare, moartea unui prieten, pedepsirea criminalului ș.a.m.d. — este vorba de o trăire neîmplinită. Obiectul de preț era în posesia mea, și prietenul meu trăia. Eu am folosit obiectul sau m-am bucurat de el și prietenul însemna sau ar fi putut însemna ceva pentru mine. Dar acum obiectul s-a pierdut. Prin urmare, îi lipsește existența în raport cu realitatea; eu mi-l pot reprezenta dar nu-l mai pot introduce în acest raport. Aici trăirea este reprezentarea obiectului; existența în raport cu realitatea este ceea ce-i aparține și, în acest sens, ceea ce-i aparține în mod *empiric*. Dar în trăirea mea prezentă lipsește acest moment. Și, la fel, în reprezentarea prietenului meu, după ce moartea mi l-a răpit, lipsește momentul existenței reale ce-i aparține *empiric* și cel al posibilității relațiilor reciproce reale între el și mine.

Și aceasta face ca reprezentarea obiectului pierdut sau a prietenului mort să aibă pentru mine o importanță psihică mai mare, iar gândul la aceasta să aibă o forță și o insistență sporite.

Stagnarea psihică drept temei al aprecierii sporite

Dar în această ordine de idei trebuie să avem în vedere încă un punct. Obiectului pierdut, spunem, îi e proprie, pentru mine, existența în raportul cu realitatea pe baza *experienței*. Dar faptul că existența îi e proprie în asemenea măsură nu se bazează pe simpla experiență, adică pe împrejurarea că obiectul a existat efectiv, ci pe valoarea pe care obiectul a avut-o pentru mine. Ceea ce a făcut obiectul *valoros* pentru mine mă determină să pretind atât de insistent realitatea sa sau posesiunea sa reală. Acest lucru e valabil și în cazul prietenului mort.

Astfel s-a spus, totodată, că tocmai *valoarea* obiectului sau a prietenului atrage asupra sa atenția mea în măsură sporită. Iar asta are ca urmare faptul că eu realizez în măsură sporită acest element valoros sau această valoare datorită căreia pretind eu existența amintită. Această valoare este mai apropiată de privirea mea și, astfel, de sentimentele mele. Obiectul sau prietenul nu capătă în ochii mei o valoare nouă, dar valoarea lor *există* acum pentru mine în grad mai înalt.

Același lucru e valabil, de altfel, și în cazurile mai sus citate. Un om, chiar dacă ar fi cel mai mare criminal, este pentru mine tot om și, ca atare, egal cu mine. În el există omenesc și valoare umană. În el există ceva care *contribuie* la umanitate, și chiar la umanitate în cel mai înalt sens al cuvântului; prin urmare, valoare în cel mai înalt și absolut sens, adică în sens etic; în el există disponibilități pentru ceva mai bun decât este el. Și aceste disponibilități au o asemenea valoare supremă. Și deoarece sau în măsura în care el este om și în măsura în care este, eu pretind ca el să trăiască și să se simtă ca un om. Faptul că el ar putea asta, întrucât este om, este, pentru mine, propriu omului.

Poate altfel nu mi-aș da seama de această valoare umană. Umanitatea este pentru mine o situație curentă. De aceea, eu am un sentiment categoric al valorii umane numai dacă aceasta depășește măsura comună.

Dar un om nevinovat sau vinovat suferă. Dacă suferința este meritată, atunci și această suferință, pentru mine, poate fi proprie omului, adică eu pot pretinde *suferința*. Dar această suferință e proprie omului numai în măsura în care el *nu* este om, adică în care el neagă omenescul sau ceea ce e propriu „omului”. Dar suferința lovește omul în general; ea îl lovește și pe omul care este om *ca și mine*, care are valoare umană ca și mine. Și acestuia îi e „proprie”, cum s-a spus, *viața și trăirea plină*. Întrucât aceasta îi este refuzată sau lezată, privirea mea se fixează

steticii

sau stabilite de estetică nu sînt (...) pentru
ora să li se subordoneze. (...) Acolo, însă, unde
e deplină necesitate interioară, acolo unde, în
ă eroarea — și nici un artist nu este, în fond,
acolo pot fi folosite reflectiile asupra con-
ra esteticii, pentru a se evita căile ocolite sau
stă nici un artist care să nu reflecteze asupra
Ceea ce înseamnă că toți artiștii, chiar și aceia
ca, o profesază.”

asupra a ceea ce *motivează* pretenția mea ca el să trăiască și să trăiască plenar, adică asupra a ceea ce este de valoare în el, îl face om și-i conferă valoare umană. Acest element de valoare îmi devine impunător. În aceasta constă „împăcarea” sau „reconcilierea” mea cu cel care a atras asupra și o vină, dar pentru care „a ispășit”, adică a suferit.

Iar acest sentiment de valoare suscitât, respectiv intensificat în mine de suferință, împreună cu faptul suferinței înseși, care este în sine neplăcută, constituie „compătımirea”.

Compătımirea tragică

În sfârșit, se mai poate pune și întrebarea ce anume face ca eu să pot, în general, să simt valoarea umană a altuia. Răspunsul a fost dat în observația anterioară. El există, de altfel, în cele deja spuse: eu însumi sînt om. Adică, această simțire a valorii umane a altuia este con-simțire sau simpatie. Omul străin, s-a spus mai devreme, n-ar *exista* pentru mine dacă eu n-aș face să se nască, din trăsăturile proprii mele ființe, imaginea personalității străine. Personalitatea străină sau eul străin este propriul meu eu, modificat și obiectivat, fixat într-un loc din lume exterior mie. Cu toate modificările, el rămîne, totuși, în trăsăturile de bază, eu. Prin urmare, aprecierea omului străin nu este nimic altceva decît auto-apreciere obiectivată, sentimentul valorii personalității străine obiectivat ca sentiment al valorii proprii.

Acest sentiment obiectivat al valorii proprii este acela intensificat prin contemplarea suferinței străine. Eu mă simt, în măsură sporită, pe mine și valoarea mea omenească într-un altul. Eu resimt sau simt în mai mare măsură ce înseamnă a fi om.

În acest sens, suferința este un mijloc. Și nu există nimic care să-mi facă atât de impunătoare valoarea omului, ca suferința. În acest

efect constă, putem spune, o parte a vocației *etice* a suferinței în lume. Dar tocmai în acest efect constă, în același timp, și întreaga sa vocație estetică. Repet: eu devin conștient, adică simt ce înseamnă a fi om; această valoare absolută îmi devine impunătoare.

Sentimentul valorii omului pe care mi-l produce suferința contemplată este simpatie. Simpatia este empatie, trăire concomitentă.

Această trăire concomitentă este exprimată și de cuvîntul „compătımire”. Compătımirea este con-simțire, și anume acea con-simțire trezită prin suferință. Dar orice con-simțire este în sine însăși un sentiment al valorii, și sentiment al valorii de cel mai înalt tip, anume, sentimentul unei valori umane. Și con-simțirea cu animalul se întemeiază pe trăsăturile umane pe care le descoperim sau credem că le descoperim la animal. Și aici există obiectivat sentimentul valorii proprii.

Astfel, s-a definit esența oricărui tragic, temeiul general al „desfătării prin obiectele tragice”; această desfătare este plăcerea sublimă dureroasă provenită din trăirea concomitentă — mediată de contemplarea suferinței și, de aceea, cea mai intimă cu putință — a personalității străine.

Personalitatea tragică, s-a spus, trebuie să se ridice peste o anumită măsură mică a măreției omenești. Această cerință nu trebuie luată prea strict. Și omul sărac și rău moralmente este tot om. În consecință, și soarta, suferința sa și moartea sa pot fi tragice. Soarta se poate juca nemișcat cu el și, astfel, noi ne putem da seama de valoarea umană care încă mai sălășluiește în el.

Și nu numai năruirea fizică, ci și cea *morală* a omului poate apărea tragică. Un om este distrus moralmente de soartă. Finalmente, el se leapădă cu totul de omul din sine. Dar, totuși, în el a existat forța unui om. Faptul că ea este distrusă face ca valoarea ei să devină mai impunătoare pentru noi.

Firește, trebuie să mai avem ceva în vedere: aici e vorba despre *desfătarea* tragică sau despre *înălțarea* tragică, despre plăcerea care este dureroasă, dar care rămâne, totuși, plăcere. Adică, momentul durerii este subordonat, în mod necesar, în sentimentul tragicului, momentului pozitiv, sublimului. Acolo unde nu se petrece aceasta, tragicul se transformă în dezgust, aversiune, groază.

Dar această subordonare nu înseamnă, de pildă, că suferința poate să fie prea mare în comparație cu valoarea umană a celui care suferă. Aici subordonarea desemnează la fel de puțin ca și în alte ocazii un simplu raport cantitativ; dimpotrivă, ea desemnează o *aservire*; suferința nu există în tragic de dragul ei înseși, noi nu vrem să vedem suferința de dragul de a vedea suferința, ci suferința trebuie să conducă spre personalitatea care suferă.

Și astfel s-a spus totdeauna că suferința unei persoane poate reprezenta un excès. Suferința nu mai e tragică din punctul în care ea depășește acest scop estetic al suferinței, din care ea nu mai servește la a pune în lumină deplină valoarea unei personalități sau la a ne uni lăuntric cu omul din personalitatea tragică, ci începe să existe de dragul ei înseși.

Tragicul în arta plastică și în poezie

Dar, în primul rînd, găsim aici următoarele: suferința trebuie să se afle în cea mai intimă relație cu ceea ce este omenește valoros în persoana care suferă. Aceasta ne conduce la o deosebire esențială între diferitele domenii ale tragicului. Am în vedere contrastul dintre tragicul reprezentat plastic și cel reprezentat poetic.

La cazul primului, eu nu încerc nimic din ceea ce realizează suferința. Ea se află chiar aici. Oricum, văd nemijlocit în suferință, în același timp, ceea ce este valoros, ceea ce este lovit sau nimicit prin aceasta. Văd, eventual, și forța de

impotrivire a acestui element valoros față de suferință.

Văd, de pildă, suferința lui Laokoon; văd, însă, și forța și soliditatea care se răzvrătește contra suferinței și pier în suferință. Altă dată văd moartea, dar văd imediat și viața înfloritoare care trece sau a trecut. Sau văd ceva spiritual, care a căzut pradă prăbușirii. Văd durerea, văd, însă, concomitent, și iubirea care este lovită de durere.

Din contră, reprezentarea poetică poate să-mi spună, în același timp, *cum se apropie suferința*; mai cu seamă, din care element pozitiv din însăși personalitatea care suferă, din ce forță, din ce trăsătură omenește inteligibilă și demnă de compasiune umană rezultă suferința.

Eu văd cum, în activitatea unui lucru bun sau a unei forțe — care, în sine, este întotdeauna bună —, personalitatea își pregătește destinul sau îi netezește calea.

Aici, nu mai există pur și simplu un raport între omenește și elementul valoros din punct de vedere uman, pe de o parte, și, pe de altă parte, suferință, în sensul că noi vedem devenind omenește valoros ceea ce este lovit de suferință, ci există un raport *cauzal*. Iar acesta intensifică trimiterea de la suferință la elementul de valoare din punct de vedere uman. Suferința nu mai este pur și simplu suferință a cuiva care are valoare omenească, ci este o suferință provenită dintr-un element omenește valoros, prin acesta, datorită acestuia. Și astfel noi ne dăm seama în măsură mai mare de acest element valoros.

Factori speciali ai tragicului

Astfel s-a făcut trecerea de la cea mai generală esență a tragicului la factorii speciali care determină în particular impresia tragicului. Aici intră

în discuție diferite aspecte. Dar, în final, toate trimit la un punct. Voi marca pe scurt momentele principale.

În primul rînd, pentru impresia tragicului este important *ceea ce este important pentru un om* care suferă, cît de mult putem simpatiza cu el în sine, adică abstracție făcînd de suferința sa, cu binele din el sau cu forța sa. Cu cît această valoare umană din el este mai mare, cu atît poate ea să fie sporită prin suferință; și cu atît mai mult obținem noi dintr-o asemenea sporire.

Și se pune întrebarea, între altele, cît de profund suferă personalitatea tragică. Cu cît un om suferă mai profund cu atît el are o profunzime mai mare, și în cu o atît mai mare profunzime poate cobori trăirea noastră concomitentă.

Și se pune întrebarea *cînd* suferă omul. Oamenii pot suferi profund din vanitate ofensată sau din cauza bunurilor ce le lipsesc, dar un om poate suferi, de asemenea, deoarece este lovit în ceea ce are o valoare superioară și, în sfîrșit, valoare supremă. Eventual, ceea ce i se ia prin suferință poate să nu aibă o valoare prea mare, dar să fie structurat astfel încît noi să înțelegem că omul a pus în acest ceva totul... Spune-mi *cînd* suferi, ca să-ți spun cine ești.

Și se mai pune întrebarea *cum* suferă cel care suferă, adică cum se comportă sau ce atitudine are în suferință, dacă luptă sau se stinge nepuțincios, dacă se afirmă sau se abandonează în voia soartei.

Tragic al caracterului și tragic al destinului

În primul rînd, însă, trebuie pusă în fine întrebarea *de ce și pentru ce* suferă omul.

Aici apare un contrast fundamental al celor două feluri de tragic: un om ajunge să sufere dintr-o *vrere bună*; sau, dimpotrivă, ajunge aici prin forța unei *vrieri rele*. El suferă pentru bine sau, din contră, suferă pentru rău. În primul

caz, îndură o nedreptate, în al doilea — o drep-tate mai mare sau mai mică.

Astfel sînt definite, cum am spus, două tipuri de tragic. Le putem numi „tragicul răului” (*des Übels*) și „tragicul răutății” (*des Bösen*). Prin aceasta, trebuie înțeles că, în primul caz, suferința este un rău care *i se întîmplă* omului, iar în al doilea caz, este răul de care omul *este vinovat*. Același lucru îl spun termenii „tragic al destinului” și „tragic al caracterului”. În primul caz, „răspunderea” pentru suferință o poartă destinul, în celălalt, caracterul.

Asta nu exclude ca, în ambele cazuri, suferința să fie adusă cu sine de destin și să fie motivată de caracter. Tot ceea ce i se întîmplă omului există simultan în amîndouă. Nimic din ce i se întîmplă omului nu-și are niciodată motivația numai în caracterul său sau nu rezultă de aici, cum s-a spus, cu „necesitate”.

De asemenea, în ambele cazuri, sensul ultim al tragicului rămîne același. El constă, în amîndouă cazurile, din trăirea concomitentă simpatetică, din empatia pozitivă. Dar, la fiecare, trăirea concomitentă merge în direcții diferite și are, ca urmare, un caracter diferit.

În primul caz, în tragicul răului sau în „tragicul destinului” — care nu trebuie confundat, de pildă, cu acel tragic al destinului pe care istoria literaturii obișnuiește să-l indice prin acest termen — ceva *bun* din om capătă nemijlocit o sporită capacitate de impresiune prin suferință.

Altfel se petrec lucrurile în tragicul caracterului. Aici, în locul acestui moment apare unul contrar și, totuși, identic. Aici, omul rău suferă din cauza răutății. Dar nu numai efectiv, ci el simte suferința și ca pe ceva pricinuit de răutate. El se simte condamnat. Își arogă dreptul de a se ridica împotriva binelui și crede a triumfa asupra lui. Vede această aroganță topindu-se. Astfel, el dă dreptate binelui, chiar dacă fără voie. Se revelează la el și în el puterea binelui, cu atît mai mult cu cît mai mult el luptă zadarnic împotriva acestuia.

stabilite de estetică nu sînt (...) pentru să li se subordoneze. (...) Acolo, însă, unde eplina necesitate interioară, acolo unde, în roarea — și nici un artist nu este, în fond, lo pot fi folosite reflectiile asupra con-esteticii, pentru a se evita căile ocolite sau nici un artist care să nu reflecteze asupra ce înseamnă că toți artiștii, chiar și aceia o profesează”.

Asta nu înseamnă, însă, de pildă, că eroul tragic „rău” trebuie să-și recunoască nedreptatea, s-o mărturisească și să se căiască de ea. Este suficient că el eșuează, că încercarea sa de a se ridica împotriva dreptății sau împotriva ordinii morale a universului a fost dezavuată, și că el știe asta, și că noi, privitorii, resimțim concomitent asta, prin urmare, că în personalitatea tragică, o dată cu ea sau în numele ei, simțim puterea moralei.

În fine, trebuie adăugat: pe cât de diferite pot fi aceste două tipuri de tragic, pe atât de puțin se exclud ele reciproc. Le putem vedea chiar transformându-se unul în altul, oriunde în arta tragică și mai cu seamă în tragedie. Și binele oferă întotdeauna destinului, inițial, un *pretext* care face ca destinul să apară *inteligibil*. Apoi vedem acest simplu „pretext” transformându-se mai mult sau mai puțin într-o „vină”.

Dar omul rău nu este pur și simplu rău, ci în el se găsește, chiar făcând abstracție de faptul că este om și făcând abstracție de forța voinței sale, ceva uman.

„Justiția poetică” și „sublimitatea destinului”

S-a vorbit despre o „justiție poetică”, care guvernează în tragediile „răutății”. Apoi această justiție poetică a fost căutată și în tragediile răului și, în consecință... a fost găsită. În definitiv, peste tot, satisfacția noastră trebuie să se întemeieze, în ultimă instanță, sau să fie legată de faptul că o greșală se răzbună, că, adică, personajului tragic i se va aplica durerea sau suferința corespunzătoare cu dimensiunea vinei sale.

Un astfel de principiu general al justiției poetice nu există de fapt, ci adevărata „justiție poetică” constă, oriunde, doar în aceea că suferința, pentru noi, este un simplu mijloc de trăire concomitentă sensibilă a personalității, a valorii de personalitate care există în ea sau a forței

biruitoare a binelui care se manifestă în ea ori capătă autoritate în ea.

Evident, poetul ar trebui, după teoria acestei „justiții poetice”, să prezinte întotdeauna suferința pe cât cu puțință ca fiind meritată. Cu cât ea este mai meritată, cu atât pedeapsa apare mai îndreptățită. Dar, în loc de asta, el face să se imblinzească vina celor mai mari criminali; astfel se întâmplă cu Macbeth, care, în final, apare tirit de rău fără voia sa, pe cînd Lady Macbeth apare ca instigatoarea inițială efectivă la crimă. Astfel, poetul dramatic nu face ca suferința să apară mai meritată, ci sporește posibilitatea compătimirii noastre.

Acestor observații le adaug încă o variantă de răspuns la problema temeiului desfătării tragice, răspuns care este corect, dar care poate fi înțeles greșit.

Am în vedere formularea: *ceea ce acționează asupra noastră în tragic este sublimitatea destinului*, care zdrobește răul și împotriva căruia nici voința supremă nu poate face nimic.

Aici se pune întrebarea ce trebuie înțeles prin „destin sublim”. În măsura în care este hazard sau necesitate firească oarbă, în el nu există nimic sublim. În măsura în care se întrupează în voință umană, această voință umană poate fi, desigur, sublimă, iar această voință sublimă poate aduce o contribuție la impresia globală produsă de opera de artă tragică. Dar în această ordine de idei nu este vorba despre efectul global al *operei de artă* tragice, ci despre *tragic*, adică despre suferință și nimicire. Iar acesta nu este sublim, cum am văzut în capitolul precedent; poate fi astfel doar prin ceea ce creează pozitiv în noi.

Dar aceasta este impresia de valoare umană. Nimic nu este sublim în afara omului. Și nici destinul tragic nu este sublim ca destin, ci ca destin uman, adică este sublim în măsura în care ne învață să înțelegem omul și umanul în sublimitatea sa. Este sublim în măsura în care ne

esteticii

stabilite de estetică nu sînt (...) pentru să li se subordoneze. (...) Acolo, însă, unde eplina necesitate interioară, acolo unde, în roarea — și nici un artist nu este, în fond, plo pot fi folosite reflectiile asupra conesteticii, pentru a se evita căile ocolite sau nici un artist care să nu reflecteze asupra ce înseamnă că toți artiștii, chiar și aceia o profesază”.

TH. LIPPS

înaltă, în care ne învață să ne simțim oameni mai intens și mai profund.

Spuneam mai sus că voința sublimă, care se opune personajelor tragice, ar aduce o contribuție la impresia produsă de opera de artă tragică. Astfel, tot ceea ce noi resimțim și trăim concomitent în prezența operei de artă tragice e propriu conținutului operei de artă. Acesta nu este în întregime tragic. Numai că totul se condensează și se concentrează în soarta tragică a eroului tragic.

Completări critice

Deși prezenta examinare a tragicului nu are intenția de a dezbate diferitele teorii ale tragicului, remarcă, totuși, spre a critica aceste teorii, cele ce urmează:

Nu necesită vreo combatere nici o teorie a tragicului care ne pretinde că, în prezența operei de artă tragice, să ne întoarcem fața de la ea și să ne lăsăm pradă vreunei concepții optimiste sau pesimiste despre lume și viață, ori să înșirăm reflecții privind propriul nostru destin și să ne bucurăm de concluziile acestora. Tragedia nu ne „învață” nimic de acest fel; dimpotrivă, ea oferă ceea ce oferă: acțiunea și destinul anumitor oameni.

Mă gîndesc aici, de pildă, mai cu seamă la teoria care ne pretinde să extragem din tragedie gîndurile „consolatoare” că și noi vom intra odată în portul neîntîlnirii și vom găsi acolo o pretinsă pace, o pretinsă liniște și armonie.

Cum se vede, această teorie ne pretinde, în același timp, să depănăm destinul eroului tragic și dincolo de creația literară. Altfel cum am putea ști noi despre „pacea” din care se va împărtași eroul după moarte? Dar ideile noastre adăugate literaturii nu sînt literatură.

Observația e valabilă și în privința teoriei care vrea să ne consoleze de distrugerea „binelui” cu

ideea că acesta va fi „răsplătit” pe lumea cealaltă. De fapt, sensul acestor tragedii constă în faptul că binele nu este răsplătit, deși binele este ceea ce el este. Numai noi sîntem răsplătiți, și anume, prin *pura și elevata savurare* a acestui bine pe care-l obținem din ele.

La această savurare pură duce și „catharsis”-ul aristotelic. Tragedia, spune Aristotel, trezește teamă și milă și, astfel, realizează o purificare a acestor sentimente. „Teama” nu este aici teamă pentru noi, ci este temerea și îngrijorarea o dată cu eroul și pentru erou. Iar această teamă și mila față de erou sînt purificate, limpezite, inobilate, de fapt, în tragedie. Adică, tragedia ne învață teama *justă* și mila *justă*, teama sau îngrijorarea pentru ceea ce este demn de teamă sau îngrijorare, și compasiunea *omenească* autentică.

Sentimentul tragicului nu este, o spun încă o dată, plăcere și neplăcere, ci este sentimentul, unic în felul său și unitar, în care există, în același timp, plăcere și neplăcere, plăcere adîncită prin neplăcere, deoarece prin suferință este îndrumată spre cea mai adîncă profunzime a omului*.

* O mai amplă expunere a celor prezentate în acest capitol există în „Der Streit über die Tragödie” (Disputa asupra tragediei), Hamburg și Leipzig, 1891 (n.a.)

teticii

stabilite de estetică nu sînt (...) pentru să li se subordoneze. (...) Acolo, însă, unde deplină necesitate interioară, acolo unde, în eroarea — și nici un artist nu este, în fond, olo pot fi folosite reflectiile asupra con-esteticii, pentru a se evita căile ocolite sau nici un artist care să nu reflecteze asupra a ce înseamnă că toți artiștii, chiar și aceia o profesază”.

TH. LIPPS

Capitolul al șaptelea
COMICUL ȘI CELE ÎNRUDITE CU EL

Încântătorul

Sublimului i-am opus mai devreme non-sublimul, adică frumosul „sublim” *nespecific*. Și am amintit acolo, în mod deosebit, încântătorul. La cel dintâi, spuneam, accentul se pune pe măreția forței și a tensiunii, pe bogăția, pe capacitatea sa de concentrare, iar la cel de al doilea — pe neînfrînata trăire pleneră. Încântătorul poate fi sublim în cel mai înalt sens; dar el nu este totuși sublim în înțelesul specific pe care-l avem în vedere cînd *opunem* încântătorul sublimului.

„Încântător”, repet aici în mod special, este ceea ce pătrunde în noi nu violent, brutal, cu forță, ci cu putere blîndă, dar care poate pătrunde cu atît mai adînc și ne reține lăuntric cu atît mai mult. Este ceea ce e liber de durități, colțuri, asperități, de forță, de agresivitate, ceva care este ceea ce este și face ceea ce face cu un deplin firesc lăuntric și manifestîndu-se perfect firesc; aici, în condițiile arătate, forțele existente se desfășoară lin, în succesiune firesc constantă, neîntrerupt și neabătut, în direcția determinată de posibilitatea pe care o poartă în sine. Este „liberul” prin contrast cu orice dezbinare, cu orice ezitare nesigură, cu orice îndoială, disonanță, dispută sau contradicție.

Astfel, este încântătoare linia în care o forță dată o dată pentru totdeauna sau o acțiune reci-

procă a forțelor nu se manifestă niciodată prin porniri sau opriri abrupte, prin rețineri sau coteri bruste în vreun punct, ci numai așa cum e propriu naturii sale.

La fel, mișcarea unui corp este încântătoare dacă ea decurge sau pare a decurge dintr-un impuls motoriu inteligibil și din forțele corpului ce se mișcă nesilit și necăutat, fără ezitări, fără porniri și opriri, fără violență, devieri și frînări, pe scurt, avînd un caracter de deplină naturalețe.

Încântătorul, spuneam, nu exclude sublimitatea. La fel, nu exclude, ci, dimpotrivă, include interioritatea. Încântătorul autentic are măreție; și are calm și profunzime.

Grația. Miniaturalul estetic

Dimpotrivă, „grația” este mai exterioară, mai puțin calmă, mai puțin profundă și mai puțin viguroasă; încântătorul este inconștient și neintenționat, sau trebuie să pară astfel; naturalețea nu o „*ercau*”, ci o produc... în mod natural, iar conștiința mea nu se fixează asupra ei. Grația, în schimb, poate fi voită și conștientă; ea poate fi șireată, amăgitoare, provocatoare și capricioasă. Altminteri, grația are în comun cu încântătorul libertatea, absența violenței, a efortului, a bruscetii, a durității, a disonanței.

O asemenea grație este proprie, de pildă, rococo-ului, cu formele sale capricioase și jucăușe. Unele figuri ale lui Correggio sînt grațioase, nici una, din cîte știu eu, nu este încântătoare. Unele figuri ale lui Rafael sînt încântătoare; nici una, din cîte știu eu, nu este pur și simplu grațioasă.

În sfîrșit, contrast deplin cu sublimul prezintă miniaturalul *estetic*, ușor de înțeles și care ne solicită lăuntric ușor și jucăuș. În general, plăcerea estetică și arta au fost numite joc. În aceasta e ceva adevărat, dacă se consideră jocul în contrast cu munca îndreptată spre scopuri practice. Jocul despre care vorbesc eu aici nu este jocul opus muncii practice, ci gravității. Jucăușului

la care mă refer îi lipsește măreția, forța și prea mare profunzime. Este acela care provoacă o undă ușoară a vieții psihice și care astfel — dacă această undă se desfășoară nestingherit — trezește un sentiment specific de plăcere ușoară, senină.

Comicul. Precizări generale

Și comicul a fost opus sublimului. Dar comicul și sublimul nu se află reciproc în contrast *imediat*. La fel se opune comicul tragicului, nu imediat. Contrastul real în raport cu comicul îl reprezintă măreția uimitoare. Comicul este miniaturalul uimitor.

Această ultimă propoziție necesită, însă, o precizare mai clară. Să spunem, în general: comic este miniaturalul mai puțin impresionant, mai puțin semnificativ, mai puțin important, deci non-sublim, care apare *în locul* a ceva relativ măreț, impresionant, semnificativ, important, sublim. Este miniaturalul care *se poartă* ca ceva măreț, *exagerează* de aceea, care joacă *rolul* acestuia și care apoi apare, totuși, ca ceva mic, relativ nul, sau se destramă în ceva de acest fel. Este totodată esențial ca această destrămare să se petreacă brusc.

Aici pot fi deosebite două posibilități. În primul rând: *este așteptat* ceva mare sau mai mare, și apare ceva mai mic, care se prezintă ca împlinire a așteptării, dar care, din pricina micimii sale, nu poate fi acceptat ca atare.

Și, în al doilea rând: ceva a apărut mare sau drept mare nu fiindcă ar fi fost *așteptat* altceva mai mare, ci „în sine”, adică datorită structurii sale sau conexiunii în care a apărut, ori datorită unor reprezentări asociate lui ș.a.m.d., pentru ca, apoi, acest ceva să mi se înfățișeze ca deloc mare, ba chiar ca un „nimic”.

Totuși, astfel nu am definit vreun contrast esențial. În fiecare dintre cele două cazuri se potrivește expresia folosită mai sus: ceva „se poartă” ca ceva mare și apare, apoi, ca ceva mic.

Momentul plăcerii în sentimentul comicului

Din cele de mai sus putem înțelege, în primul rând, *momentul plăcerii* din sentimentul comicului. Acesta este de un tip specific, și anume de un tip specific vesel. Comicul, am subliniat mai înainte, nu *bucură* precum acțiunea nobilă sau ținuta morală măreață, ci el „înveselește”. Această plăcere specifică, am adăugat acolo, poate fi de tip intens; ea rămâne totuși, și în acest caz, diferită de acea plăcere mai serioasă și mergind în profunzime; rămâne ușoară, săracă în conținut, în consistență, goală; ea se menține la suprafață, ca o iritație care n-are nimic de-a face cu inima.

Sentimentul unei asemenea plăceri ușoare apare, precum știm, atunci când dispoziția naturală a sufletului spre cuprinderea unui obiect covârșește pretenția pe care obiectul o ridică, prin natura sa, față de capacitatea mea de cuprindere.

Acesta este, vedem din cele spuse, în mod preeminent cazul comicului. Ca exemplu să luăm „muntele aflat în durerile facerii”. Când văd un munte chinându-se să nască, eu mă aștept la o minune a naturii, măreață, enormă, care, deci, să ridice pretenții superioare față de activitatea mea de înțelegere sau cuprindere. Aștept asta, adică mă pregătesc lăuntric în acest sens; pîndesc clipa în care voi percepe asta, creez, așadar, în mine, „spațiul” necesar receptării sale, sau îi pun la dispoziție cuantumul din activitatea mea de cuprindere pe care îl revendică prin natura sa. Dar în locul mării minuni a naturii apare ceva mic, un fleac. Iese la lumină un șoricel. Acesta apare tocmai acolo unde eu așteptam marea minune a naturii; iese la iveală din muntele care se chinuia în durerile facerii; este opera lui. În această

pravință, este ceea ce eu așteptam. Dar asta face ca activitatea de cuprindere pe care eu o pusesem la dispoziția mării minuni a naturii să-i revină lui, ca el să se bucure de întreaga „pregătire” care existase în mine, ca el, prin urmare, să fie perceput fără efort, în joacă, și să fie depășit spiritualmente. Astfel apare sentimentul de veselie comică. În același timp, acesta este unicul mod în care el poate apărea.

Momentul neplăcerii

Dar să ne amintim acum și celălalt moment, care se asociază, în sentimentul comicului, plăcerii. Mai sus n-am vrut să indic comicul ca opus tragicului. Dar ele au un element comun. În comic există, la fel ca și în tragic, pe lângă momentul plăcerii și un moment al neplăcerii sau o predispoziție spre așa ceva.

Așteptarea mării minuni a naturii se satisface prin micul șoricel. Dar, în același timp, ea nu se satisface astfel. În locul celui „mare” așteptat apare acest „mic”. Astfel, așteptarea mea este dezamăgită. Iar dezamăgirea în sine este totdeauna temei de neplăcere. Acest moment al neplăcerii există, așadar, în comic alături de momentul plăcerii. Mai mult, el se unește cu momentul veseliei într-un nou sentiment, și anume sentimentul comicului.

Acest sentiment este, desigur, mereu altul, în funcție de mărimea momentului de neplăcere. Dar aceasta depinde de cât de mult mă interesează pe mine tocmai apariția acestui „mare” pe care îl aștept, sau cât de puternic sau de adânc este în general interesul pentru acesta. Poate fi mai puțin puternic sau adânc. În acest caz, momentul neplăcerii se subordonează mai mult sau mai puțin momentului plăcerii, astfel încât, în cele din urmă, el nu mai este simțit deloc: eu mă simt doar înveselit.

Altă dată, în schimb, momentul neplăcerii poate fi foarte clar simțit. De pildă, eu reclam

neapărat apariția elementului așteptat, din motive practice, sau etice, sau estetice. În acest caz, sentimentul comicului poate fi un sentiment de mai mare neplăcere.

Așa se întâmplă, de exemplu, cu cineva care este capabil și hotărât să rezolve probleme mari și serioase, și care nu realizează apoi decît ceva neînsemnat sau nimic. În acest caz, el devine „caraghios”. Astfel, am definit un sentiment al comicului cu un pronunțat caracter de neplăcere. Problemele serioase trebuie să fie rezolvate; și noi pretindem rezolvarea lor de către acela care le poate dezlega și se obligă la aceasta.

În fine, există un sentiment al comicului mai amar și foarte amar; există un ris al disperării; de pildă, în cazul celui a cărui țeluri, pentru realizarea cărora el a sacrificat totul, eșuează, sau al celui a care vede distrugându-i-se întreaga viață, cu toate intențiile sale.

Aici am menționat „rîsul”. Unii pun astfel problema comicului: „cînd rîdem noi?”. La asta se poate răspunde: de pildă, atunci cînd îmi propun să rîd sau cînd sînt gîdilă. În aceste cazuri rîsul nu are nimic de-a face cu comicul. În alte cazuri, firește, are: el este un fenomen însoțitor al comicului. Dar el nu îi e propriu *în mod necesar* acestuia. Eu îmi pot reprima rîsul din motive de bunăcuviință; totuși, prin aceasta, nu reprim sentimentul comicului. Pe scurt, comicul și rîsul sînt două lucruri diferite. Aici, noi avem de-a face cu comicul, nu cu rîsul.

Mișcarea ideatică comică

Acel element comun oricărui comic, și anume faptul că obiectul comic se „poartă” ca ceva mare și apoi apare ca ceva mic sau ca o relativă nulitate a fost definit și astfel: în comic se succed două momente; mai întîi uluirea și apoi lămurirea. În fapt, așa poate fi definit comicul în general. Uluirea constă în faptul că, inițial, puterea de cuprindere este soliciată excesiv de către elemen-

tu comie în sine; lămurirea constă în faptul că el apare ca nul, deci nu mai poate solicita puterea de cuprindere.

Această succesiune de uluire și lămurire condiționează însă o mișcare psihică ce merge mai departe, a cărei menționare este necesară, dacă dorim să obținem tabloul complet al trăirii comice. Atenția se întoarce de la ceea ce ar satisface și, totuși, nu satisface așteptarea, spre ceea ce a suscitât această așteptare; valul zăgăzuit al apercepției curge înapoi, așa cum face întotdeauna acest val apercceptiv stăvilit. Întreb: „ce înseamnă asta?”. Această întrebare poate fi formulată mai precis: „cum este posibil acest lucru?”. Așa cum este posibil, de pildă, ca eu să văd un șoricel acolo unde un munte se chinuie în durerile facerii.

Astfel, am revenit din nou la munte și la durerile sale de facere. Din nou acționează așteptarea. Aceasta este dezamăgită din nou. Acum jocul o ia de la capăt. Un timp, oscilez înapoi și înapoi. Astfel, valurile scad treptat. Adică, mișcarea ideatică comică se topește în ea însăși.

Trecerea la comicul subiectiv

Exemplul de comic reevocat aici face parte dintre acelea în care o „așteptare” este satisfăcută sau dezamăgită. Acestora li se opun, cum s-a spus mai sus, acelea în care noțiunea de așteptare satisfăcută sau dezamăgită nu-și găsește loc. În unele cazuri, ea apare, cel puțin, nu prea potrivită. Să menționăm, pe scurt, și aceste cazuri.

Pot vorbi eventual despre așteptare satisfăcută sau dezamăgită, dacă-l găsește comic pe obez, „butoiul” sau „muntele de grăsime”, cum se zice. Eu „aștept”, pot spune eventual, ca trupul omenesc să fie întotdeauna trup omenesc, să fie ceva viu, ceva ce se mișcă și servește funcțiilor vitale corespunzător sarcinilor ce i se pun corpului; în locul acestuia găsește ceva nefolositor, stânjenitor, ceva ce omul cară după sine

ca pe o greutate atârnată de el și care nu-i servește la nimic, care-i împovărează existența și funcțiunile corporale.

Aici, însă, noțiunea de așteptare nu este luată în același sens ca în cazul de mai sus, adică nu în sensul de așteptare a ceva ce *va* apărea sau mi se *va* înfățișa.

Dar și mai puțin putem vorbi despre o așteptare satisfăcută sau dezamăgită în alte cazuri.

Cazurile pe care le am în vedere sînt cazurile de comic glumeț sau, pe scurt, de glumă.

Cineva face o afirmație hazlie. Asta înseamnă: el face o afirmație care ridică pretenția de a însemna ceva, de a fi purtătoare a unui sens, de a comunica sau de a dovedi un adevăr. Ea ridică această pretenție față de mine. Afirmația are pe moment, pentru mine, o anumită pondere logică. Dar apoi ea îmi apare ca un joc cu cuvinte care sună identic. Dacă același sunet care m-a sedus îmi apare apoi nul din punct de vedere logic, cum și este, el destramă ponderea cuvintului. Atita vreme cît cuvintele au pentru mine însemnătate logică, ele mă solicită pe mine sau atenția mea. Apoi, această solicitare se destramă. Dar atenția a fost deja îndreptată spre cuvînt. De asta profită cuvîntul, chiar după ce solicitarea s-a destrămat. Astfel cuvintelor li se infuzează o mai mare cantitate de atenție decît pot ele solicita. Acest prisos sau această suprapondere a atenției sau a dispoziției interioare spre cuprindere în raport cu solicitarea impusă de ceea ce trebuie cuprins produce, și aici, sentimentul veseliei. Acestuia i se adaugă apoi, din același motiv ca mai sus, momentul neplăcerii. În sfîrșit, și aici se produce, din același motiv ca mai sus, aceeași oscilație a mișcării ideatice.

Comicul obiectiv, subiectiv și naiv

Astfel am obținut două specii diferite de comic. Cazurile menționate mai întîi au fost cazuri de comic obiectiv, afirmația glumeată, din contră,

ține de domeniul glumei sau al comicului *subiectiv*. Cum s-a spus, în special primelor cazuri le e specifică noțiunea de „așteptare” împlinită și, totuși, neîmplinită. La celelalte, din contră, putem spune, în general: ceva se comportă mai întâi ca „mare” și devine apoi în ochii noștri „mic”, sau unul și același lucru apare nemijlocit succesiv în dublă lumină; mai întâi, drept ceva semnificativ, important, apoi ca un fleac neînsemnat.

De altminteri, comicul obiectiv și cel subiectiv se opun unul altuia, așa cum ne-o arată și numele. În cel obiectiv o persoană, un lucru, un eveniment se comportă obiectiv ca „mare”, adică se comportă ca ceva înzestrat cu însușiri purtând însemne, săvârșind fapte care au o anumită importanță. Dar apoi acest ceva apare lipsit de aceste însușiri, însemne sau fapte. Dimpotrivă, în comicul subiectiv, un gest, un cuvânt sau chiar o acțiune se comportă ca purtător al unei *semnificații*, al unui *sens*, al unui *adevăr*. Ele sînt pentru mine semnele unui conținut abstract; eu le atribui acest conținut abstract și apoi li-l contest; cuvîntul, gestul, acțiunea au în ochii mei o însemnătate *logică* și apoi n-o mai au. Această existență și dispariție a importanței logice este specificul comicului subiectiv.

În sfîrșit, acestor două posibilități li se opune o a treia: comicului obiectiv și celui subiectiv li se adaugă comicul *naiv*. Aici, contrastul între mare și mic este, în același timp, un contrast al punctelor de vedere. Dacă vrem să vorbim și aici despre aparență și lămurire, trebuie să spunem: aparența se naște din comicul pur, însă ea nu este simplă aparență atîta timp cît noi avem un punct de vedere; ea se destramă și survine „lămurirea”, dacă ne situăm în celălalt punct de vedere.

Dar „punctele de vedere” care se află în discuție aici sînt, pe de o parte, punctul de vedere al personalității naive și, pe de altă parte, punctul meu propriu de vedere, efectiv sau pretins superior.

Eu emit o afirmație naivă, de pildă ca afirmația unui copil în contextul structurii infantile, sau

o privesc din acest punct de vedere. Ea îmi apare justificată, sinceră, eventual inteligentă, în orice caz ca expresie a esenței infantile și, prin urmare, impregnată de sublimitatea proprie, pentru mine, esenței infantile. Apoi, însă, eu extrag afirmația din contextul esenței infantile, o iau așa cum este și o clasez în contextul convențiilor, moravurilor, cunoașterii mele, și o privesc din acest punct de vedere. Acum ea îmi apare nulă, stîngace, greșită, deloc inteligentă, ci prostească; ea și-a pierdut calitatea specifică; ea nu mai înseamnă nimic din ce a însemnat... Acesta este sensul comicului naiv.

Trei tipuri speciale de comic

Nu mai diferențiez aici felurile subspecii ale comicului obiectiv, subiectiv și naiv. Cu altă ocazie, și anume în cartea mea despre comic și umor, am efectuat o clasificare completă și sistematică a posibilităților comicului și am stabilit caracterul său specific. Aici, trimit la această carte.

În acest loc, vreau să indic doar trei posibilități diferite ale comicului *obiectiv*; dar astfel încît să reiau doar cele spuse în cartea citată. Cele trei tipuri de comic în discuție sînt: comicul de farsă, burlescul și comicul grotesc.

Comicul de farsă este, în primul rînd, un comic brut, deci unul la care nu suridem, nu zimbim, ci ridem din toată inima; de care ridem, ne batem joc, pe care îl ridiculizăm, chiar dacă cu blîndețe.

Dar aici trebuie adăugat ceva: noi numim comic de farsă nu acel comic brut care e inerent cuiva sau i se întîmplă în mod firesc și este intuit de noi, ci doar pe cel intenționat, confecționat. Farsa este un mod voit de a te face să apari comic altora sau ție însuși.

În consecință, comic de farsă este, în primul rînd, comicul festelor sau al „farselor” jucate neghiobilor, bădăranilor, lașilor — dar și celor ce se cred foarte pricepuți, inteligenți, iscusiți,

viteji, sau mimează aceasta —, evidențiind aceste caracteristici și expunându-le risului.

Farsă este apoi atunci când cineva se auto-prezintă ca nebun, neîndeminatic, laș ș.a.m.d., când expune risului defectele sale fizice sau le simulează, când *face* pe nebunul, nătăfletul, lașul ș.a.m.d. sau pe cel avînd un defect fizic, spre a-i înveseli pe alții.

În sfîrșit, farsă este și comicul reprezentării prin cuvînt și imagine, care provoacă risul fie *descriind* pur și simplu ceva ridicol, real sau imaginat, povestindu-l, relatîndu-l, ori *redîndu-l* plastic, fie lăsînd să apară ridicele o persoană sau un lucru prin modul de a le înfățișa sau *făcîndu-le* ridicele. Farsă este mai cu seamă gluma care îl face să apară pe însuși cel ce glumește sau pe alții într-o lumină brutal comică.

Dar, cum se vede, în toate aceste cazuri „calitatea de farsă” nu este deloc un atribut specific conceptului de comic sau comicului ca atare, ci mai degrabă un atribut prin care noi desemnăm acțiunea omenească ce vizează conștient producerea efectului comic. Comic în genul farsei nu este victima fetei, ci festa, nu prostia pe care o mimează clovnul, ci jocul său, nu ridicolul prezentat prin cuvînt sau imagine, ci această prezentare; totodată însă nu această prezentare ca atare, ci în măsura în care ea are acest conținut determinat sau produce prin aceste mijloace determinate acest efect comic determinat.

Acestui comic de farsă i se alătură comicul *burlesc*. Aici trebuie să spunem de îndată: „burlesc” este de fapt denumirea nu pentru un anumit tip sau pentru un anumit caracter al comicului, ci pentru o modalitate de a face ceva să apară comic sau pentru un mod de reprezentare cu conținut sau efect comic. Dar apare îndreptățit din punct de vedere istoric și al practicii lingvistice să definim drept burlescă reprezentarea *parodică* și pe cea în *travesti*.

În sfîrșit, sintem îndreptățiti a desemna drept *grotescă* acea reprezentare comică pentru care

caricatura, exagerarea, schimonosirea, incredibilul, disproporționatul, fantasticul sînt modalitățile de producere a efectului comic.

Comicul caracterului și comicul destinului

Mai importantă decît cea arătată aici este pentru noi, însă, o a doua distincție, de care ne vom ocupa aici. Am disociat mai sus, în cadrul tragicului, cele două posibilități potrivit cărora suferința care-l lovește pe eroul tragic este un rău care depinde de soartă, fără ca el să aibă vreo vină, sau este un rău aflat în esența eroului și de care el e vinovat. Și am numit prima posibilitate tragic al destinului, iar pe a doua — tragic al caracterului. Putem generaliza acest contrast. Orice desființare este fie ceva inerent esenței unui lucru sau a unui om, o calitate sau o determinare a acestuia, fie o lezare sau o negare pe care o *suferă* lucrul sau omul. În primul caz, ține de caracter, în al doilea, de destin.

Și comicul este însă o desființare sau o negare; el este, în ochii noștri, o nimicire. Și această negare poate exista în esența unui lucru sau a unui om, sau poate fi aplicată prin destin lucrului sau omului. Contrastul acestor două posibilități îl definim prin termeni formați prin analogie cu cei folosiți pentru definirea posibilităților corespunzătoare în tragic. În primul caz, vorbim despre comic al caracterului, în al doilea, despre comic al destinului. Firește, în ambele cazuri mă refer mai ales la comicul inerent *omului*, respectiv, suferit de el.

Capitolul al optulea UMORUL

Comie și umor

Aici tratăm comicul în context estetic. Dar comicul ca atare este la fel de nesemnificativ, din punct de vedere estetic, ca și suferința contemplată în sine. Cum tocmai s-a spus, comicul este, în ochii noștri, o negație, o nimicire. Prin urmare, în comie nu ne este dat nimic, ci ne este luat ceva.

La aceasta se poate replica însă că ne este dat ceva și în comie, și anume amuzamentul. Amuzamentul este plăcere, iar orice are valoare estetică este plăcut. Dar noi știm, de asemenea, că nu orice plăcere este plăcere estetică, nu orice sentiment de plăcere este sentiment al valorii estetice.

Dar plăcerea comică ține de plăcerea extra-estetică din două motive: în primul rând, cuvântul „frumos” sau „estetic valoros” înseamnă că un obiect contemplat are valoare pentru noi, că sentimentul valorii este un sentiment al valorii obiectului, este *valoare intrinsecă a obiectului* contemplat.

Această constatare nu este valabilă în privința plăcerii comice. Ea nu este bucurie față de obiectul pe care noi îl desemnăm drept comie, ci bucurie față de mișcarea sufletească în care obiectul apare implicat. Ea este bucurie, mai

corect spus, veselie față de faptul că obiectul pare a avea o importanță psihică și, totuși, nu o are, sau nu pare s-o aibă; este bucurie față de acest joc al activității mele de înțelegere.

Astfel, plăcerea față de comie apare evident învecinată plăcerii „intelectuale”, care, de asemenea, nu este plăcere față de obiectul cunoașterii, ci plăcere față de un fenomen sufletesc referitor la obiect, plăcere față de cunoaștere, plăcere față de faptul că obiectul mi-a devenit inteligibil. Firește, fundamentul acestei plăceri *intelectuale* nu este o destrămare, ci o construire a ceva, și anume, a unui context cognitiv.

Astfel apare și a doua posibilitate: comicul contemplat în sine este lipsit de conținut estetic, de valoare personală, de activitate vitală, pe care noi le putem resimți con-simțind.

Asta nu împiedică, totuși, ca, la fel ca suferința, comicul să fie un mijloc posibil de obținere a unui sentiment al valorii estetice. Ca și suferința, el este apt pentru aceasta, tocmai *pentru că* este negare. Noi știm că ceea ce este valoros din punct de vedere uman devine mai impunător, apare mai semnificativ, este savurat în mod mai intens atunci când pare negat.

Observația e valabilă și atunci când negarea este comică, atunci când purtătorul valorii este desființat comie. Negarea prin suferință, intervenția resimțită dureros în existența omului produce tragicul. La fel, negarea prin comie, intervenția amuzantă în viața omului produce *umorul*. Comicul capătă semnificație estetică în măsura în care el preia în sine, prin umor, momentul valorii pozitive.

Comicul naiv și umorul

Trecerea de la comie la umor se petrece în cel mai nemijlocit mod prin acel tip de comie pe care l-am definit drept comie naiv. Mai mult, aici trecerea s-a și petrecut. Comicul autentic naiv este, în același timp, comie și sublim. În

naivitatea copilului eu văd esența infantilității; în ea există sublimitate. Desigur, sublimitatea se destramă din perspectiva punctului meu de vedere sau, exprimat negativ, dacă scot naivitatea din contextul esenței infantile. Dar ea există totuși acolo. Uluirea sau uimirea, despre care a fost vorba mai sus, îmi întoarce privirea înapoi. Cu cât naivitatea contrazice mai mult ideile mele despre înțelepciune, oportunitate, abilitate, reflexivitate, cu atât mai insistent privirea este reconduasă spre esența infantilă, în care sau ca exteriorizare firească a căreia naivitatea îmi apare în acea lumină cu totul diferită, și anume în lumina sublimității. Sublimul înghițit de procesul comic reapare la suprafață. Și, în cele din urmă, el poate fi ceea ce rezistă; împotrivirea acestuia la pretențiile pe care le ridic eu, din punctul meu de vedere, se subordonează acestui sublim. Și, în măsura în care face asta, împotrivirea face acest sublim mai impunător pentru mine.

Această subordonare se realizează efectiv atunci când se întâmplă ca, în contemplarea cerințelor mele privind abilitatea, oportunitatea, bunele maniere etc., pe de o parte, și contemplarea naturaleții copilărești, pe de altă parte, valoarea celor dintii apare drept ceea ce este de fapt, adică pur și simplu relativă; atunci când, pe de altă parte, îmi devine conștientă valoarea absolută proprie gândirii infantile firești.

Este vorba, după cum se vede, de aceeași situație pe care am întâlnit-o în cazul tragicului. Negația, contradicția dintre ceea ce este dat și ceea ce eu cer a contrins și acolo privirea mea să se îndrepte spre ceea ce a fost negat sau a suferit contrazicerea, mi l-a adus mai aproape lăuntric, a permis valorii sale să devină mai impunătoare pentru mine.

Totuși, între tragic și umor se menține deosebirea că, acolo, negarea a fost una gravă, o negare prin rău, o suferință, în timp ce aici este negare comică.

Astfel am definit sensul umorului. Cuvântul înseamnă că ceva sublim sau ceva important din

punct de vedere uman a fost desființat în mod comic, sau apune ori se destramă în procesul comicului, dar numai ca prin desființare sau prin felul în care e desființat impresia sa să fie intensificată. În loc să spun impresia sa, pot spune și că trăirea mea concomitentă a acelui ceva devine mai profundă și mai eficace.

Astfel se precizează, în același timp, și particularitatea *sentimentului* care însoțește umorul. El este sentimentul compozit care apare în măsura în care efectul sentimentului comicului se subordonează condiției sentimentului sublimității; este sentimentul sublimului în comic și prin acesta.

Tripla modalitate de existență a umorului

Dar acum trebuie să diferențiem felurile utilizări posibile ale noțiunii de umor. Există deosebite *modalități de existență* ale umorului. Mai precis, există o triadă de modalități.

În primul rând: eu contemp lu lumea, acțiunile și agitațiile ei, și, în cele din urmă, pe mine însumi, umoristic sau cu umor. În acest caz, umorul este o stare în mine, o dispoziție spirituală proprie. Comicul, firește, există obiectiv. Dar sublimitatea este sublimitatea *mea*, și anume, în fața comicului pe care îl resimt sau îl descopăr și în care mă adîncesc contemplînd. Acest umor nu este umor estetic, adică nu este umorul pe care îl găsesc în contemplarea estetică a *obiectului*.

În al doilea rând, găsesc umor într-o reprezentare, de pildă într-o creație literară, în sensul că nu ceea ce este reprezentat, ci *modul* de reprezentare include în sine umor. Reprezentarea este nu reprezentare a ceva umoristic, ci reprezentare plină de umor. În reprezentare găsesc sublimitatea *suprapusă* comicului reprezentat, care, în sine *nu* este sublim, ci doar *comic*. Acest umor este un fapt estetic.

Umorul, putem spune și așa, ține în această reprezentare umoristică nu de obiect, ci de autor. Prin această modalitate de reprezentare autorul

își manifestă înțelegerea umoristică a lumii și participarea la ea. În această privință, acest umor aparține domeniului liricii. Poeziei lirice îi este propriu ca, în ea, autorul să comunice o atitudine interioară. Și să „anunțe” un eu propriu abstract.

În sfârșit, umorul poate să-mi apară și ca obiectiv, în sensul deplin al cuvântului: în obiectele reprezentate, și mai cu seamă în oamenii reprezentați în sine, există umor, adică în ei există nu numai comicul, ci și sublimitatea care devine mai impunătoare prin procesul comic; eu văd, reprezentate artistic, *personaje* umoristice.

Trei etape ale umorului

Acestei împărțiri tripartite îi asociem în continuare o altă împărțire tripartită. Acum nu mai opunem trei modalități diferite de existență ale umorului, ci trei *etape* diferite ale acestuia. Le definim ca umor conciliant, umor discordant și umor reconciliant. Cea dintâi etapă este umorul în sens restrîns, ca să zicem așa, umorul umoristic. Pe a doua am putea-o defini ca umor satiric, iar pe a treia — ca umor ironic.

Aceste trei etape ale umorului sînt, în primul rînd, etape posibile ale umorului privirii mele asupra lumii sau ale *concepției mele despre lume*.

În primul rînd eu mă comport față de lume în sens restrîns *umoristic* atunci cînd văd ceea ce este mic, mărunț sau ridicol în lume, dar, rîzînd, mă ridic deasupra acestora, atunci cînd rămîn sigur de mine sau de credința mea în lume.

Umorul privirii mele asupra lumii este, în al doilea rînd, *satiric*, atunci cînd recunosc ridicolul, absurdul, falsul în meschinăria și absurditatea lor, și mă *opun* lor, le opun conștiința mea despre ceea ce este bine și ce trebuie să fie bine, și mă afirm prin *opoziție* față de acestea. O asemenea opoziție rezidă în sensul „satirei”.

Umorul privirii mele asupra lumii este, în fine, ironic, atunci cînd eu nu numai că recunosc

ridicolul, stupidul, absurdul, ci am, în același timp, conștiința că acestea însele duc *ad absurdum* sau vor duce *ad absurdum*, că tot ceea ce n-ar trebui să existe, n-ar trebui, în ultimă instanță, să servească „a-i amuza pe zei”. Aici, trebuie să concedem că autodistrugerea nulității este caracteristica „ironiei”.

Astfel a devenit limpede, totodată, care este contrastul dintre reprezentarea în sens mai restrîns umoristică, cea satirică și, în sfârșit, cea ironică, adică, după cum am spus mai sus, dintre reprezentările care nu sînt *purtătoare* de umor conciliant, discordant sau ironic, ci se comportă față de meschinul sau *comicul* reprezentat într-un mod, sensibil sau resimțibil de către mine, conciliant umoristic, satiric sau ironic.

Această „reprezentare umoristică” este, cum s-a spus, de natură lirică. În general, ea coincide cu ceea ce în mod obișnuit este definit în mod nediferențiat drept „satiră”.

Dar, aici, cuvîntul satiră este luat în sens mai general decît cel de mai sus. Dacă acceptăm această noțiune mai generală de satiră, atunci există o satiră „umoristică” în sens mai restrîns, adică una ce se joacă rîzînd cu absurditatea din lume, și o satiră satirică, adică una care opune absurdității, patosul conștiinței, a ceea ce este bine, una care pedepsește, îndreaptă; și, în sfârșit, o satiră ironică, adică una care, de asemenea, pedepsește și îndreaptă, dar, în același timp, avînd conștiința faptului că nulitatea trebuie să se autodistrugă și fiind împăcată cu sine.

În contrast cu această utilizare mai generală a cuvîntului satiră, noi ne menținem însă aici la noțiunea mai restrînsă, adică ne menținem la diferențierea în umoristic conciliant, satiric și ironic. În acest caz, satira, mai ales „satira” de al doilea tip, este, putem spune, satiră „pesimistă”. De altfel, numele n-are nimic de-a face cu obiectul. Dacă denumirea noastră nu este acceptată atunci se poate pune în loc de „umor satiric”, peste tot, „umor discordant” sau „umor ireconciliant”.

Dar, în fine și mai ales, cele trei etape amintite ale umorului capătă importanță în cazul umorului obiectiv sau reprezentat.

Etapele umorului obiectiv. Umor al destinului și umor al caracterului

Aici trebuie să adăugăm însă celor trei etape contrastul dintre două tipuri de umor, care rezultă de la sine din contrastul stabilit mai sus între comicul destinului și cel al caracterului. Este contrastul dintre umorul destinului și umorul caracterului. Acest ultim contrast este replica exactă a contrastului dintre tragicul destinului și tragicul caracterului. Vorbim despre umor al destinului atunci când, în comicul evenimentului care i se *întîmplă* unui om, chiar în acest om iese la iveală ceva semnificativ uman sau relativ sublim care este intensificat, prin comic, în forța sa de impresionare. Vorbim, pe de altă parte, despre umorul caracterului atunci când ceea ce este *inerent* comic sau ridicol unei persoane intensifică ceea ce este semnificativ uman în persoana respectivă sau face să iasă la iveală abia acum un element semnificativ din punct de vedere uman.

Umorul destinului sau umorul caracterului este umorul primei etape amintite, adică umor conciliant, dacă persoana reprezentată, în ciuda destinului comic, respectiv în ciuda comicului din propria sa esență, rămîne valoroasă pentru noi și, în contrast cu momentul comic, ni se prezintă în sine sau în fond bună, onestă, capabilă sau superioară.

La cea de-a doua etapă a umorului obiectiv vom distinge în mod expres umorul destinului de umorul caracterului. Caracteristica umorului destinului din a doua etapă, deci, a umorului satiric al destinului, este aceasta: purtătorul umorului este depășit de destinul comic, așadar, devine rizibil contemplat d'n exterior, este des-

ființat în mod comic. Dar el opune destinului comic propria conștiință a binelui și a rezonabilului, probitatea și soliditatea sa. El rămîne ceea ce este, își afirmă dreptatea împotriva risului și astfel apare mai puternic lăuntric decît soarta comică; prin faptul că se face de rîs, noi îl iubim cu atît mai mult.

Acestui umor al destinului din a doua etapă i se opune umorul satiric al caracterului: ridicolul, prostia și absurdul moral dintr-o persoană se comportă ca măreție; reclamă prețuire și o obține; poate, chiar, cinstire și onoare. Dar apoi li se smulge masca, astfel încît apar în goliciunea și nimicnicia lor.

Aici sublimul sau „ideea” există mai ales în destin, în întîmplări. Soarta și forțele care o guvernează condamnă nimicul tocmai prin faptul că îl demască. Noi simțim ideea ca valoroasă, ca mai puternică nu atît exterior, cît lăuntric; ca ceva ce se împotrivește și se grozăvește zadarnic în fața nulității, care se împotrivește și se grozăvește, la rîndul său.

Dar apoi vedem soarta concentrîndu-se în persoane. Oamenii demască ridicolul; binele și cumsecădenia din ei se opun acestuia și-l lasă pradă risului.

Se realizează un pas înainte atunci cînd cele care mai întîi s-au grozăvit și s-au împotrivit *sînt* forța superioară a ideii, cînd se văd umilite sau nimicite lăuntric în pretenția lor de valoare.

De aici, se realizează trecerea spre umorul ironic și mai ales spre umorul ironic al caracterului.

Dar și aici punem pe primul loc umorul destinului. Acesta există atunci cînd destinul comic, în care sînt implicați oameni nevinovați, se rezolvă de la sine prin consecințele sale. Aici rezonabilul și binele se dovedesc mai puternice nu numai lăuntric, ci și în afară. Destinul comic însuși sprijină victoria acestui rezonabil și bine.

Altfel se petrec lucrurile în umorul caracterului din a treia etapă. Aici ne apare din nou ceva ridicol în *esența* uneia sau mai multor persoane.

Dar „ideea“ le înfringe, pe ele sau ridicolul din ele. Persoanele sînt desființate comic și se simt desființate. Ele trebuie să dea dreptate gândirii normale. În cele din urmă, ele devin rezonabile nu printr-o întîmplare, ci deoarece iraționalul încetează să mai acționeze în urma întîmplării.

Iraționalul se autocombate cumva prin ele și vede cît de irațional este; el trebuie să renunțe la încărcătura sa irațională.

Nu voi urmări aici toate acestea în particular. Pentru lămuriri mai ample, trimit la cartea deja pomenită *Komik und Humor* („Comic și umor“), Hamburg și Leipzig, 1898, și mai cu seamă la ultimul capitol al acesteia.

Capitolul al nouălea URITUL. COMPLETARE LA MODIFICĂRILE FRUMOSULUI

Semnificația negativă a uritului

Suferința și comicul, am văzut, se reunesc în faptul de a fi o negare, și anume, o negare a ceea ce ar trebui să fie, a ceea ce este de dorit, a valorii, în fine, a sublimului. Ele sînt ceea ce n-ar trebui să fie, ele sînt, în măsura în care sînt privite nemijlocit — adică în care există nemijlocit într-un dat sensibil — ceva *urit*. Dar acest urit servește frumosului sau impresiei produse de acesta; el produce un frumos *sui generis*.

Astfel, uritul este întotdeauna o negare. Așa cum frumosul este omenescul pozitiv privit nemijlocit sau o trăire plenară a acestuia, la fel este uritul — am mai spus asta — o negare nemijlocit privită a ceva omenesc pozitiv sau a trăirii plenare a acestuia; este slăbiciune, degenerare, lipsă; este contrast interior, conflict, contradicție, lezare sau frinare, lezare a ceva omenesc pozitiv în permanența sa sau frinare a acestuia, în manifestarea sa sau activitatea sa, și a impunerii plăcerii sale.

Omenescul pozitiv și răsfringerea sa liberă, care constituie conținutul frumosului, s-a spus mai sus în continuare, este în sine un element valoros din punct de vedere etic; umanul pozitiv este un *bine*; libera sa răsfringere, posibilitatea acesteia și ceea ce această posibilitate oferă, este un *bun*.

Binelui i se opun răul și slăbiciunea, bunului—
frinarea liberei răsfriingeri a unui omenesc pozitiv,
suferința și ceea ce produce suferința, răul. Aici
trebuie reținut: și răul este, la fel ca și slăbiciunea,
o lipsă. Atita vreme cit răul este forță, el este
bun.

Iar o atare non-valoare din punct de vedere
etic, o slăbiciune, un rău, pe scurt, o negare a
vieții constituie întotdeauna conținutul uritului.
Asta nu înseamnă că uritul este o non-valoare din
punct de vedere etic, sau că non-valoarea etică
este urit. Dimpotrivă, ca și „frumosul”, și „uritul”
este întotdeauna un atribut al unui dat sensibil.
Dar, cum frumosul dat sensibil este astfel datorită
unei valori etice, unei afirmări vitale pe care noi
o empatizăm în el, și uritul este datul sensibil
în care noi empatizăm, și în măsura în care facem
asta, o non-valoare etică sau o negare a vieții.

Uritul ca obiect al empatiei negative

Empatia din urmă este însă empatie *negativă*,
adică, precum am văzut mai devreme, eu particip
la ea lăuntric cu o modalitate de existență interioară
și de comportament nu în sensul că mă acord
cu ea, adică ea se realizează liber pornind din
mine, ci ea îmi este impusă și eu mă împotrivesc
ei; eu simt modalitatea de existență interioară
și de comportament ca o negare a propriei mele
esențe și a cerințelor acesteia.

Dar asta presupune acea impunere. Trebuie
reținut: numai *tendința* comportamentului interior
contemplat de a deveni un comportament
interior *propriu* identic, numai *pretenția* resimțită
de a participa lăuntric, de pildă, la lășitatea și
cruzimea contemplate, prin urmare, numai pretenția
de a realiza în mine un comportament interior
propriu identic poate intra în conflict palpabil
cu necesitatea firii mele de a nu mă simți lăș
sau crud, așa cum numai tendința sau exigența
de a se realiza în mine o judecată auzită poate

intra în contradicție palpabilă cu necesitatea,
intemeiată pe știința mea, a unei judecări opuse.

Această empatie negativă, prin care apare
pentru mine uritul, are, așadar, două laturi.
Și, în cele din urmă, putem distinge în ea nu numai
două, ci trei momente. În primul rînd, este vorba
de faptul că în mine există *necesități* ale propriei
mele esențe. Acestea sînt suscitade de pretenția
obiectului. Din contrastul acestor două aspecte
rezultă, în împrejurarea dată, un al treilea:
opunerea *necesităților* propriei mele esențe față
de această pretenție.

Dar acest contrast este în sine pozitiv. Este
miezul pozitiv din conștiința uritului. Empatia
negativă este, așadar, negativă numai ca empatie;
altminteri, ea este o activitate pozitivă a esenței
mele, dar nu una ce se poate realiza liber, ci una
frinată sau negată în sine.

În aceasta constă semnificația sentimentului
uritului. Este reacția individului sănătos, plin
de forță vitală, împotriva negării. De aici se
înțelege, totodată, cum se poate pierde senti-
mentul uritului. El dispore în măsura în care
personalitatea încetează de a mai fi sănătoasă,
în măsura în care ea își pierde capacitatea de auto-
afirmare și de reacție, pe scurt, de afirmare vitală;

Posibilități ale semnificației pozitive a uritului

Dar semnificației estetice negative a uritului i se
opune cea pozitivă: uritul poate fi mediatorul
frumosului, și el poate pătrunde în frumos ca un
factor intensificator. Astfel, el conferă frumosului,
în același timp, un caracter calitativ specific.

Despre asta a fost vorba în diferite rînduri.

Dar aici cele spuse trebuie completate.
Uritul în sine, lipsa și degenerarea, pe scurt,
ceea ce este în sine non-valoare din punct de
vedere estetic, poate fi, în primul rînd, cadru al
frumosului, mediu ambiant sau fundal din care
frumosul se reliefează mai impresionant. Dar

acesta nu rămâne niciodată la reliefare. Cît timp frumosul există în acest mediu ambiant, cît timp el crește dintr-un asemenea sol, forța care-l trezește la viață pare mai mare, mai admirabilă. Viața naturală frumoasă într-un mediu pustiu suscită ideea forței naturii, care, chiar și acolo unde condițiile par a fi nefavorabile, creează viață, și încă viață frumoasă. Natura pare a se elibera din strînsoare printr-o forță deosebită și a crea viață în ciuda ei. La fel, forța binelui moral pare mai mare cînd îl vedem pe omul capabil într-un mediu incapabil, slab, neputincios.

Apoi, uritul nu este numai cadrul sau mediul, ci este, nemijlocit, *condiția* existenței frumosului. El poartă în sine forța *specifică* în acest sens. Viața naturală specifică există nu numai pe înălțimile însozite, ci și în străfundurile și plaiurile întunecate. Există o viață naturală legată în mod firesc de aceste străfunduri. Există flori care nu cresc decît în mlaștini. Nu mai puțin, există frumos omenesc ce nu apare pe înălțimile vieții, ci numai în depresiunile acesteia, în sărăcie, mizerie și deprimare.

Apoi, uritul se înfățișează ca o forță împotriva căreia binele luptă și se afirmă și se menține, care, eventual, este învinsă în cele din urmă. Aici, pozitivul sau frumosul își demonstrează din nou forța. Forța, în general, se manifestă *pe deplin doar în luptă*, în rezistență și în biruință. Ea se poate manifesta și în înfringerea combativă.

Este un lucru frumos lumina soarelui care, de nimic împiedicată, își revarsă razele peste vaste șesuri libere sau care strălucește în suprafețele de apă ce o reflectează; dar poate fi un lucru și mai impresionant soarele care luptă să străbată norii, care se întrevede prin ceață, care vibrează și în cel mai adînc întuneric sau se concentrează într-un obiect și lucește în întuneric; soarele a cărui lumină ne întîmpină, în cele din urmă, chiar și într-o mocirlă.

Și ce s-a spus aici despre soare, este valabil despre orice lumină, adică despre tot ceea ce

trăiește, tot ce-i omenesc pozitiv și tot ce e *analog* acestuia.

Iar negativul sau uritul poate fi apoi acela prin care poate fi suscitată, abia, pozitivul sau binele; sau pozitivul *se naște* în luptă cu el sau devine, prin el, mai înalt; negativul este elementul care limpezește sau purifică.

Uritul ca purtător al unei „istorii“

Sau, în sfîrșit, uritul în sine nu săvîrșește nici una dintre acțiunile estetice arătate aici; dar el povestește o *întîmplare* care are un conținut pozitiv. De pildă, noi vedem sau auzim o ruină povestind o istorie despre lupta între clădire și forțele naturii. La fel, și zdrențele povestesc despre destinul omului o istorie pe care o haină nouă nu o poate povesti, dar, vorbind despre soarta omului, ele vorbesc și despre om și-mi aduc omul mai aproape omenește. Sau ridurile și zbîrciturile unei fețe povestesc istoria omului, o istorie despre munca și ostenele, speranțele și grijile, bucuria și suferința pe care le-a purtat un om.

Enumăr aici toate aceste momente în sine; dar ele se pot întrețese multiplu. Ridurile și zbîrciturile, spun eu, povestesc o istorie; pe lîngă aceasta, ele pot fi pentru mine, nemijlocit, purtătorii unei vieți spirituale specifice. Uneori, specificul spiritual sau sufletesc poate apărea dominant fiindcă a dispărut ideea vieții trupesti înfloritoare. De altminteri, există și o expresie a spiritualului sau a spiritualizatului, care este asociată empiric bătrîneții și semnelor bătrîneții.

Astfel, frunzișul îngălbenit al toamnei povestește nu numai o istorie, și anume istoria verii trecute, ci în el se exprimă nemijlocit o viață naturală specifică, liniștită, tainic visată, eventual, melancolic-nostalgică, pe care noi o resimțim interior, concomitent, și care se furișează mai adînc în noi decît viața strălucitoare a verii.

Tuturor acestora să le adăugăm, în sfârșit, ceea ce s-a spus cu ocazia tragicului și a umorului: forța a ceea ce nu trebuie să existe — sau a cererii nesatisfăcute ca ceea ce este valoros să trăiască plenar și să intre în drepturile sale — de a ne captiva și a ne reține, făcându-ne să savurăm mai deplin valoarea. Și să le adăugăm apoi semnificația mai generală pe care poate să o capete, în chip de condiment al frumosului, uritul, ceea ce pătrunde în frumos — sub forma contrastului, a tulburării și dezbinării, a disonanței — și i se subordonează.

Frumosul „ideal”

În problema privind posibilitatea de reprezentare a uritului trebuie respinsă ideea mistică potrivit căreia simpla reprezentare sau simplul fapt de a fi fost reprezentată ar avea puterea de a transforma uritenia în frumusețe. Dar reprezentarea poate, pentru contemplarea estetică, să evidențieze frumosul din urit. Dar, în definitiv, nu există urit fără frumos, nici negație fără pozitivul care să fie negat, și nici negare a vieții fără viața care să sufere negarea.

Această evidențiere este „idealizare” nu în sensul amăgirii sau înfrumusețării, ci al configurării idealului, adică, tocmai, a pozitivului. Reprezentarea uritului afirmă, acolo unde noi vedem în viață mai ales negativul și de aceea negăm. „Idealismul” artei în reprezentarea uritului constă în acest pozitivism. Acest idealism este, însă, unul și același lucru cu realismul artistic.

Pe lângă acesta, mai există, însă, un „idealism”, în sensul cu totul diferit al acestui cuvânt. Trebuie eliminat din discuție „idealismul” care visează un „frumos ideal”, care n-ar fi un frumos sau altul precis caracterizat. Frumusețea omului este frumusețe bărbătească sau femeiască; linia frumoasă este linia dreaptă sau curbă. În sfârșit, orice frumusețe a unui obiect frumos este unică în felul ei și diferită de cea a unui alt obiect fru-

mos. *Frumusețea pur și simplu este ceva abstract; frumosul există pur și simplu în diversitatea nesfârșită a celor frumoase.*

Pe de altă parte, orice frumos este universal, în măsura în care este un exemplu al legității generale a frumosului. Conținutul oricărui frumos este un eu abstract, pe care noi ni-l configurăm conform *legilor generale* ale ființei umane. În orice frumos există omul *în general*, deși întotdeauna într-un aspect al ființei sale.

Asta nu împiedică însă faptul ca frumosul să reprezinte media unor contraste extreme. La fel, nu împiedică, după cum am văzut, ca într-un frumos individual să se evidențieze ceea ce este semnificativ și „caracteristic” pentru acest individ, sau ceea ce este tipic în el pentru specia căreia îi aparține; ca, în sfârșit, într-un frumos să fie adusă spre contemplare în sine cea mai universală dintre legitățile unei existențe și ale unui comportament. Și toată această „caracteristică individuală”, tot acest „tipic general” și, în sfârșit, acest „universal abstract” pot fi numite frumos ideal, iar reprezentarea ori evidențierea acestuia — idealism.

Dar, în primul rînd, prin „frumos ideal” se înțelege, desigur, ceea ce preia în sine cel mai puțin uritul, supărătorul, disonantul, așadar, frumosul în care se manifestă cel mai limpede lumina și viața, și se răsfrîng liber, fără opoziție, încîntarea și bucuria. Dar aici trebuie să ne ferim să punem pe același plan, în mod simplist, frumosul ideal și idealul frumosului, în sensul celui mai înalt și mai profund frumos.

Frumos „senzorial” și frumos spiritual

În fine, noțiunea de „frumos ideal” poate fi folosită și în alt mod. Contrastul frumosului ideal este, în acest caz, frumosul „senzorial” sau frumosul de natură senzorială.

Nici un frumos nu este pur senzorial; sau nici un senzorial nu este „frumos” ca atare. Dar putem distinge un frumos care se află mai aproape de simțuri sau de senzorial, adică de ceea ce poate fi perceput senzorial, și unul ce se află mai departe de aceasta; un frumos în care conținutul estetic, care este întotdeauna non-senzorial, apare legat în mod mai nemijlocit de purtătorul său sensibil, și unul în care acesta apare mai mijlocit legat de purtătorul său sensibil. Primul frumos poate fi definit, pe scurt, ca senzorial sau mai senzorial, iar al doilea, ca mai non-senzorial sau „mai ideal”.

Două sînt domeniile în care întîlnim în special un astfel de contrast. Viața elementelor acustice ale vorbirii, am văzut noi, este o viață purtată nemijlocit de acest senzorial, o găsim chiar în acesta. Noi o resimțim în măsura în care ne consacram, contemplînd, acestor elemente acustice, caracterului sonor al cuvintelor, rimei, ritmului ș.a.m.d. Frumusețea acestor elemente, putem spune acum, este frumusețe „senzorială”.

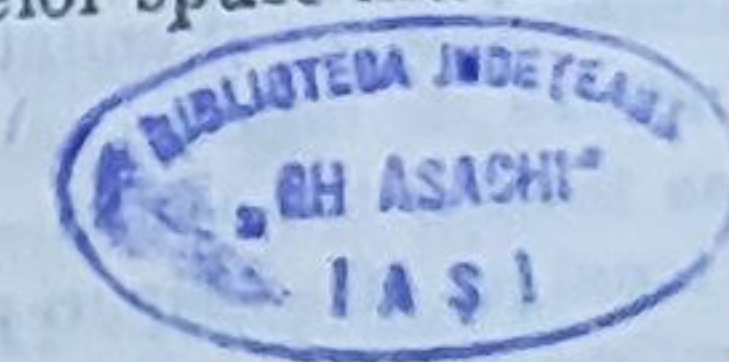
Acestei frumuseți i se opune, pe scurt, frumusețea a ceea ce cuvintele exprimă, semnifică, a *sensului* expresiv din punct de vedere estetic al cuvintelor. Această frumusețe nu este frumusețea datului senzorial al sunetelor și al asociațiilor sonore auzite; prin urmare, nu e frumusețe „senzorială”. De aceea, o putem numi, dacă vrem, o frumusețe mai ideală. Aici, pentru a savura frumosul, adică viața ce ni se oferă spre savurare, noi trebuie să întrezărim și să privim acest sens prin sunete și prin asociațiile sonore.

Și contrastul din al doilea domeniu este analog. Există o viață a formelor trupului omenesc, care pentru noi există nemijlocit în aceste forme. Este viața pe care noi, tocmai de aceea, o denumim viață trupească. Firește, această viață este și sufletească, la fel ca orice viață; este voință, și acțiune, și simțire. Dar noi o descoperim nemijlocit în măsura în care ne consacram formelor, contemplînd, și le urmărim în desfășurarea lor. Putem numi frumusețea, proprie, datorită acestei vieți, formelor — frumusețe senzorială.

Acestei frumuseți senzoriale i se opune frumusețea „expresiei” în sens mai restrîns, frumusețea specific sufletească și spirituală care există sau poate exista mai ales în ochi și gură. Spun: „există” aici. Dar ea nu există aici în mod la fel de nemijlocit. Nu este frumusețea *forme*i ochilor și gurii. Ea nu ne apare, adică noi nu găsim acel „specific sufletească și spirituală” — de pildă, bucuria sau tristețea, iubirea sau ura, trufia sau modestia — în măsura în care ne consacram, contemplînd, formelor ochilor și gurii, le urmărim doar pe ele și ne *oprim* asupra lor, ei noi trebuie și aici să întrezărim sau să privim, dincolo de datul senzorial, ceva mai profund. Nu mișcarea și forța motrice, pe scurt, viața trupească, este empatizată de fapt aici, ei momentul afectiv legat de mișcări sau tendințele de mișcare. Că înseamnă acesta din urmă, s-a spus mai devreme.

Dar acest contrast nu este, totuși, unul absolut. Și în viața senzorială a corpului, sau prin ea, noi vedem ceva aflat dincolo de el, o modalitate de a se simți a individului, numai că, desigur, mai generală. Nu socotim necesar să revenim aici asupra acestei chestiuni.

Acea frumusețe mai ideală, adică aceea specific sufletească și spirituală, sau aceea frumusețe a expresiei în sens mai restrîns, ne conduce, însă, în fine, din nou, la frumusețea care sălășluiește în „dispoziție” („*Stimmung*”). Și ea este o frumusețe specifică și specific „ideală”, adică de dincolo de simțuri. Ea este dincolo de simțuri în dublu sens, prin caracterul nedeterminat, imperceptibil, inefabil, care, conform celor spuse mai înainte, îi este inerent.



CUPRINS

Secțiunea a patra RITMUL 5

Capitolul întâi CELE MAI SIMPLE ELEMENTE FORMALE ALE RITMULUI POETIC 5

Ritmizare subiectivă și „accentuare” 5 — Alternarea regulată a accentuării 7 — „Accentuare” obiectivă 8 — Divizare ritmică 10 — Principiul dualității 11 — Subordonare ritmică 13 — Divizare trohaică 16 — Divizare iambică și trohaică 17

Capitolul al doilea ÎN CONTINUARE DESPRE ELEMENTELE FORMALE RITMICE 20

„Picioare de vers” și versul întreg 20 — Amfibrahul 23 — Dactil și anapest 24 — Caracterul elementelor formale divizate în trei 25 — Diferențierea mișcării ritmice 27

Capitolul al treilea UNITATEA RITMICĂ A MIȘCĂRII 30

Potențările elementelor formale simple 30 — Elementele formale și unitatea ritmică a mișcării 32 — Unitatea de mișcare ca „propoziție” simplă 33 — Ton înalt și ton jos 35 — Relația între tonul înalt și tonul jos 36 — Tipuri posibile de mișcare ritmică. Amfimacrul 37 — Potențări ale amfimacrului 38

Capitolul al patrulea ÎNTEGUL RITMIC SIMPLU 41

Structura generală a acestuia 41 — Formele fundamentale ale întregului ritmic 42 — Relația formelor fundamentale 45 — Forme fundamentale

extinse 47 — Divizarea tripartită a întregului ritmic 49 — Formele fundamentale ale diviziunii tripartite 51 — Varietăți individuale de melodie a rostirii 53

Capitolul al cincilea FORME ALE MIȘCĂRII RITMICE 56

Accentuarea și înălțimea tonului 56 — Condițiile intensității tonului 57 — Accentuarea și intensitatea în acțiune reciprocă 59 — Cuvinte izolate și asociații de cuvinte 60 — Armonizări și stingeri ale tonului 62 — Trepte ale urcării și ale coborârii 64 — Condițiile formei de urcare 66 — Condițiile subiective ale formei de urcare 67 — „Urcarea glisată” 69 — Coborâre glisată 71 — Urcare și coborâre săltărețe 73 — Armonizări și stingeri de sunete 75 — Armonizări și stingeri ale mișcării totale 76 — Relația mișcărilor parțiale 78

Capitolul al șaselea APARIȚIA ÎNTEGULUI RITMIC 81

Două principii ritmice 81 — Principiul revenirii periodice a aceluiași lucru 83 — Principiul diferențierii imanente 85 — Relația reciprocă a celor două principii 87 — Prima transformare a formei elementare 89 — Sporirea unificării părților principale 91 — Unificarea întregului 93

Capitolul al șaptelea CONTINUARE. ACȚIUNEA RECIPROCĂ A PĂRȚILOR 96

Încetare și limitare 96 — Invers: limitare și încetare 98 — Scurtare și stingere 100 — Alternanța mișcării glisate cu cea treptată 101 — Mișcare unitară și divizată 103 — Inversarea acestui motiv 104 — Temporizare și accelerare 107 — Acțiunea reciprocă a unităților ultime 109 — Divizarea prin unitățile de cuvânt 111 — Încetinire și accelerare în elementele mici 113 — Hemistih și vers 115

Capitolul al optulea RITM ȘI RIMĂ 117

Funcțiunea rimei finale 117 — Aliterație și aso-

nanță 120 — Opoziția dintre rimă și rigoarea ritmului 121

Capitolul al nouălea

RITMUL MUZICAL ȘI GENERALITĂȚI 124

Ritm accentuat și ritm cronometrat 124 — Îmbinarea celor două ritmuri 125 — Împărțirea timpului și tonurile 127 — Divizarea mișcării sonore 128 — Unitățile de tact 130 — Unitățile de mișcare ritmică 131 — Întregul ritmic 132 — Ritmul și relațiile muzicale 134 — Ritm și dispoziție 136 — Legea rezonanței celor similare 137 — „Rezonanța” ca dispoziție 139 — Condițiile rezonanței 140

Secțiunea a cincea

CULOARE, TON ȘI CUVÎNT 142

Capitolul întâi

CULORI ȘI COMBINAȚII DE CULORI 142

Satisfacția produsă de culoarea simplă 142 — Satisfacția produsă de marile contraste. O explicație de respins 145 — Unificarea în contrast 147 — Intervale medii. Triade 149 — Intervale mici 150 — Intervale mici dezagreabile 151 — Efectul diferit al intervalelor mari și al celor mici 152 — Diversi factori unificatori. Combinațiile diferitelor grade de intensitate 153 — Culori care trec una în alta 154 — Principiul „învelișului” 155

Capitolul al doilea

EMPATIA ÎN CULORI 158

„Forța” culorii 158 — Culori și dispoziții 160 — Empatia dispoziției 162 — Dispoziția și contrastul cromatic 164 — Culorile și lucrurile 166

Capitolul al treilea

CONSONANȚĂ ȘI DISONANȚĂ 168

Consonanță și raporturi de vibrație 168 — Înrudirea ritmică dintre succesiunile de vibrații și trăirile sonore 170 — Înrudirea ritmică a percepțiilor sonore consonante 172 — Precizare mai netă 173 — Teoria ritmurilor sonore 175 — Sunetul ca sistem de „ritmuri sonore” 176 — Diferite sunete 179

Capitolul al patrulea

TEMEIURILE PRIME ALE ESTETICII MUZICALE 181

Principiul dualității 181 — Legea fundamentală a muzicii 182 — Acordul triplu de bază major și minor 184 — Legile fundamentale ale melodiei 184 — Antagonisme între dominante și tonică 185 — Esența melodiei 187 — Melodia din gama diatonică 188 — Antagonismul dintre tonică și cvartă 189 — Rolul mediator al septimei dominante 191 — Divizarea melodiei. Completări 193 — Înălțime și profunzime 195 — Ritmurile sonore și ritmul în linii mari 196 — Muzica drept expresie 196 — Mișcare interioară și dispoziție 198

Capitolul al cincilea

SIMBOLICA VORBIRII. ELEMENTE ACUSTICE ȘI FORMALE 201

Sunetele afective 201 — Sunetele vorbirii 202 — Înțelegerea vorbirii ca empatie 204 — Elemente de simbolică a vorbirii 206 — Elementele acustice 207 — Elementele ritmice 209 — Eul discursului sau al poeziei 211 — Elemente de expresie formale 213 — Elemente de expresie intelectuale 214 — Elemente de expresie emoționale 215

Capitolul al șaselea

LATURA OBIECTIVĂ A REPREZENTĂRII VERBALE 218

Comunicarea și relatarea obiectivă 218 — Afirmatii care informează și afirmații care relatează obiectiv 220 — Relatarea obiectivă ca reprezentare mediată 222 — Empatia în arta care relatează obiectiv 223

Secțiunea a șasea

MODIFICĂRILE FRUMOSULUI 225

Capitolul întâi

CALITĂȚILE SENTIMENTULUI DE PLĂCERE .. 225

Senzația intensității 225 — Diferite senzații cantitative 227 — Relația dintre senzația de plăcere și cea de cantitate 229 — Senzația de încetineală și cea de rapiditate 231 — Motivația psihologică a acestei senzații 233 — Senzația masei și a contrariului 234

Capitolul al doilea

CONTINUARE. ALTE CALITĂȚI ALE SENTIMENTULUI DE PLĂCERE 238

Sentimentul simplității și al diferențierii 238 — Caracterelor disonante ale plăcerii 239 — Anexă la „Caracterelor disonante ale plăcerii“ 241 — Senzația de profunzime 243 — Senzația profunzimii și a amplitudinii 246

Capitolul al treilea

SUBLIMUL 249

Conceptul general de sublim 249 — Măreția proprie și sublimitatea obiectului 250 — Poziția etică a sublimului 252 — Sublimul etic și cel estetic 254 — Momentul tensiunii 255 — Sublimul „negativ“ 258 — Relația negativului cu pozitivul în sublim 259

Capitolul al patrulea

TIPURI DE SUBLIM 262

Tipuri fundamentale 262 — Sublimul calm 264 — „Nemărginirea“ sublimului 265 — „Lipsa de formă“ a sublimului 268 — Sublimul forței asociate 268 — Sublimitatea contrastului nemijlocit 269 — Sublimitatea contrastului mediat 271

Capitolul al cincilea

SENTIMENTE ESTETICE COMPOZITE 273

Complicarea sentimentului și fuziunea sentimentelor 273 — Sentimente combinate sau compozite 275 — Sentimentele compozite ca diferențieri ale sentimentului 277 — Sentimentul înduioșării 279 — Sentimentele de nostalgie și de melancolie 281

Capitolul al șaselea

TRAGICUL 283

Intensificarea plăcerii prin negație 283 — Tragicul și legea „stagnării“ 284 — Stagnarea psihică drept temă al aprecierii sporite 286 — Compătimirea tragică 288 — Tragicul în arta plastică și în poezie 290 — Factori speciali ai tragicului 291 — Tragic al caracterului și tragic al destinului 292 — „Justiția poetică“ și „sublimitatea destinului“ 294 — Completări critice 296

Capitolul al șaptelea

COMICUL ȘI CELE ÎNRUDITE CU EL 298

Încântătorul 298 — Grația. Miniaturalul estetic 299

— Comicul. Precizări generale 300 — Momentul plăcerii în sentimentul comicului 301 — Momentul neplăcerii 302 — Mișcarea ideatică comică 303 — Trecerea la comicul subiectiv 304 — Comicul obiectiv, subiectiv și naiv 305 — Trei tipuri speciale de comic 307 — Comicul caracterului și comicul destinului 309

Capitolul al optulea

UMORUL 310

Comic și umor 310 — Comicul naiv și umorul 311 — Tripla modalitate de existență a umorului 313 — Trei trepte ale umorului 314 — Etapele umorului obiectiv. Umor al destinului și umor al caracterului 316

Capitolul al nouălea

URÎTUL. Completare la modificările frumosului 319

Semnificația negativă a uritului 319 — Uritul ca obiect al empatiei negative 320 — Posibilități ale semnificației pozitive a uritului 321 — Uritul ca purtător al unei „istorii“ 323 — Frumosul „ideal“ 324 — Frumos „senzorial“ și frumos spiritual 325.